

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

**La tradición participativa de la gaita en Montes de María,
Bogotá y Madrid: procesos de adaptación ante la migración y
el cambio social**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Katerine Zamora Caro

Directoras

**Victoria Eli Rodríguez
Ruth Piquer Sanclemente**

Madrid

© Katerine Zamora Caro, 2021

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**LA TRADICIÓN PARTICIPATIVA DE LA GAITA EN MONTES DE
MARÍA, BOGOTÁ Y MADRID: PROCESOS DE ADAPTACIÓN ANTE LA
MIGRACIÓN Y EL CAMBIO SOCIAL**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

KATERINE ZAMORA CARO

DIRECTORAS

VICTORIA ELI RODRÍGUEZ

RUTH PIQUER SANCLEMENTE

MADRID, 2020

**La tradición participativa de la gaita en Montes de
María, Bogotá y Madrid: procesos de adaptación ante la
migración y el cambio social**

Tesis presentada para la obtención del grado de Doctor con Mención
Internacional

Universidad Complutense de Madrid

KATERINE ZAMORA CARO

DIRECTORAS

VICTORIA ELI RODRÍGUEZ

RUTH PIQUER SANCLEMENTE

Madrid, 2020

A mi Padre celestial AΩ

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer al programa “Bolívar Gana con Ciencia” y a la Fundación Ceiba, ambos en la República de Colombia, por brindarme la oportunidad de realizar mis estudios de máster y doctorado en la Universidad Complutense de Madrid. Asimismo, dar las gracias a mis directoras de tesis Victoria Elí Rodríguez y Ruth Piquer Sanclemente dos mujeres, madres, científicas y humanas quienes me motivaron y me ofrecieron su guía y comprensión en todas las circunstancias que puede experimentar una estudiante extranjera que además finaliza sus estudios en medio de una pandemia.

De manera especial, quiero dar las gracias a Miguel Efrén Garcés Prettel de la Universidad Tecnológica de Bolívar por su colaboración durante mis estancias en Colombia en 2017 y 2018. Su amistad y ayuda en el uso del programa informático Atlas.ti.7 fue fundamental para el desarrollo de esta tesis y la formulación de la metodología.

Estoy muy agradecida con todas las personas de la escena de gaita colombiana en Montes de María, Bogotá y Madrid que me abrieron sus casas, se dieron a sí mismas en largas conversaciones y entrevistas, que me integraron en la performance y me enseñaron a bailar y a comprender cómo se vive esta tradición. Una lista larga de grupos y personas que quiero empezar con Los Gaiteros de Ovejas, Son de la Provincia y La Rueda de Madrid los tres grupos en los que se centra esta tesis, por su calidez humana y su disposición para mostrarme el mundo de la gaita y su proceso de adaptación a la migración y el cambio social.

En Montes de María, a Los Bajeros de la Montaña Cuarta Generación, Los Auténticos Gaiteros de San Jacinto, a Diono Yepes, Ferney Fernández, a mi amigo saxofonista y gaitero en el Carmen de Bolívar, José Miguel Angulo, a mi primo Miguel Antonio Caro por ofrecerme hospedaje en su casa en San Juan Nepomuceno y por guiarme a los gaiteros Harold Rodelo y Adrián Rodríguez.

En Bogotá, a Urián Sarmiento, Federico Ochoa, Julián Gómez y José Vásquez Plata “Joche” Plata, a las gaiteras de La Perla, Los Gaiteros de San Jacinto. A mis amigos Mari Loli y Ronald por alojarme y guiarme en esta loca ciudad. A Wilberto por ayudarme a grabar todo un día largo.

En Madrid, a Guacamayo Tropical, Candeleros, a Álvaro y Diocelina Llerena “Los herederos de Petrona”, a Edgar Sarmiento, Arnold Aguilar, Jason Moreno, La Criba Psicotropical y a todas las personas que me permitieron entrevistarlas durante los eventos de gaita.

A mi dulce madre Carmen Lucia, mi compañera en los trabajos de campo y ayudante de cámara y audio en los viajes por su tierra, Montes de María. A mi tía Diana por su apoyo moral y legal.

A mis hermanas Lorcy y Liseth por su amor y apoyo en la distancia, por guardarme siempre un lugar en su corazón y en su casa, por recordarles a mis sobrinos Estefanía, Esteban y Ainara que tienen una tía que los ama y que volverá. A Dani mi hermanita menor. A todas las Zamora, soy tan vuestra.

A mis amigos en Madrid, los que se fueron y los que permanecen en esta ciudad de adioses, a Sam, Sofi y Luz los primeros que conocí aquí. A mis compañeras de piso: Ana, Maritza, Dahlia, Mckncy. A Mirjam, Ben y Priscila por acompañarme y creer en las relaciones profundas y relevantes en un mundo veloz.

A mis amigos en Colombia las Karen, Rosmy y Dina, siempre seremos Alma y Llave, a Jainer, Astrid, Daniel, Bruno y Guillo. A todos los que oraron por mí y este proyecto, sentí vuestras oraciones.

RESUMEN

La gaita colombiana es una tradición participativa de música y baile originaria de la región de Montes de María en el Caribe de Colombia. El conjunto de gaita y su música se ha extendido dentro y fuera de las fronteras nacionales debido a diferentes factores. Las escenas de la gaita en la actualidad son dibujadas por una nueva generación de gaiteros que posee mayores herramientas para la difusión. Esta nueva generación conforma grupos de gaitas en los que el factor de innovación irrumpe en una tradición dominada por el repertorio de maestros ancianos.

La casi inexistente bibliografía dedicada a la performance de la gaita colombiana y al estudio de sus escenas justifica esta investigación en el marco de los estudios sobre las transculturaciones musicales y los movimientos transnacionales. La tesis doctoral aspira a presentar las adaptaciones de tipo psicológico, sociocultural y las reelaboraciones musicales y performativas que experimentan tres grupos de gaitas colombiana en Montes de María, Bogotá y Madrid. El foco de la investigación se dirige a poner en evidencia “qué hace” la música de gaita, y qué genera tanto en los músicos como en las audiencias que participan en los eventos. En este sentido, se aportan las narrativas de los hombres y mujeres que construyen esta tradición en contextos de riesgo social (Montes de María) y migración (Bogotá, Madrid) y la performance que toma lugar en estos espacios. El enfoque de los *performances studies* de Seeger (1992) resultó el más adecuado para guiar la búsqueda hacia el significado que otorgan las personas a la gaita y a la performance.

La investigación entrelaza el circuito de gaita cuyo eje de análisis es Madrid y sus relaciones con la escena de Bogotá y el municipio de Ovejas en Montes de María. El trabajo de campo se realizó entre los años 2016 y 2018 y resultó en un compendio de 31 registros tomados en más de 40 horas de video. De todos los grupos entrevistados el análisis se dirigió a tres de ellos por su relevancia, reconocimiento social y conexiones en la escena: Los Gaiteros de Ovejas (GO) en Montes de María, Son de la Provincia (SP) en Bogotá y La Rueda de Madrid (RM) en Madrid. Para el análisis de la información utilicé el método comparativo constante para descubrir las categorías emergentes.

Dentro de los hallazgos cabe mencionar que los grupos establecidos en entornos urbanos multiculturales reafirman su vínculo con la tradición pero se desmarcan de los conservadores, proyectándose como transformadores de la música de gaita para lograr insertarla en los nuevos escenarios. En sus testimonios expresan que se sienten

comprometidos a proyectar la música de gaita en el nuevo entorno. La gaita es un elemento que comunica el mundo rural de Montes de María con el mundo globalizado y las dinámicas del mercado.

ABSTRACT

The colombian bagpipe is a participatory tradition of music and dance originating in the Montes de María region of the Colombian Caribbean. The ensemble of the bagpipe and its music has spread both within and beyond the national borders due to different factors. The interpretations of today's bagpipe are drawn by a new generation of pipers that possesses greater tools for dissemination. This new generation forms bagpipe groups in which the innovation factor bursts into a tradition dominated by the repertoire of elderly teachers.

The almost non-existent bibliography dedicated to the performance of the Colombian bagpipe and the study of its interpretations justifies this research within the framework of studies on musical transculturations and transnational movements. The doctoral thesis aspires to present the psychological and sociocultural adaptations, as well as musical and performative reworkings, experienced by three Colombian bagpipe groups in Montes de María, Bogotá and Madrid. The focus of the investigation is directed toward demonstrating what bagpipe music “does” and what it generates in the musicians as well as the audiences that participate in the events. We are helped toward this end through the narratives of the men and women who build this tradition in contexts of social risk (Montes de María) and migration (Bogotá, Madrid), and the performance that takes place in these spaces. Seeger's (1992) approach to performance studies was the most suitable to guide the search towards the meaning that people impart to the bagpipes and to performance.

The research intertwines the bagpipe circuit whose axis of analysis is Madrid and its relationships with the Bogotá scene and the municipality of Ovejas in Montes de María. The fieldwork was carried out between 2016 and 2018 and resulted in a compendium of 31 records taken in more than 40 hours of video. Of all the groups interviewed, the analysis targeted three of them for their relevance, social recognition, and connections within the scene: Los Gaiteros de Ovejas (GO) in Montes de María, Son de la Provincia (SP) in Bogotá and La Rueda de Madrid (RM) in Madrid. For the analysis of the information I used the constant comparative method to discover the emerging categories.

Among the findings, it is worth mentioning that the groups established in multicultural urban environments reaffirm their link to tradition but distance themselves

from the conservatives, projecting themselves as transformers of bagpipe music to achieve its insertion in the new scenarios. In their testimonies they express that they feel committed to projecting bagpipe music in the new environment. The bagpipe is an element that connects the rural world of Montes de María with the globalized world and market dynamics.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	VII
RESUMEN.....	IX
ABSTRACT	XI
ÍNDICE DE IMÁGENES	XVII
ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES	XIX
ÍNDICE DE TABLAS	XXI
ÍNDICE DE GRÁFICOS	XXI
ÍNDICE DE ANEXOS	XXI
 INTRODUCCIÓN	 23
Objetivos	27
Estado de la cuestión	28
Marco teórico y metodología	40
La recolección, la codificación y el análisis de los datos	53
Estructura de la tesis doctoral.....	70
 CAPÍTULO 1 LOS INSTRUMENTOS DE LA MÚSICA DE GAITA	 73
1.1. La maraca o maracón	78
1.2. La gaita larga colombiana	82
1.3. Tambores llamador y alegre	91
1.4. Tambora	103
 CAPÍTULO 2 LAS GENERACIONES EN LA TRADICIÓN PARTICIPATIVA DE LA GAITA. UNA HERRAMIENTA PARA EL ESTUDIO DEL CAMBIO SOCIAL	 111
2.1. La generación de la gaita ritual.....	114
2.2. La generación de la hibridación.....	115

2.3. La generación de la difusión comercial	117
Los Gaiteros de San Jacinto	118
2.4. La generación de los festivales	120
Bajeros de la Montaña	120
Gaiteros de San Jacinto	121
2.5. La generación del <i>revival</i>	123
Los Gaiteros de Ovejas	125
Son de la Provincia	130
Sigibunzi	134
2.6. La generación global de la gaita	135
La Rueda de Madrid	136
Bozá	143
La Perla y otras mujeres en la gaita	144
 CAPÍTULO 3 LA GAITA TRASHUMANTE: MIGRACIÓN, IDENTIDADES Y ESCENAS MUSICALES	 147
3.1. Una cultura migrante.....	154
3.2. Los Gaiteros de Ovejas. Migración, riesgo social y gaita en Montes de María ..	156
Los Gaiteros de Ovejas	157
3.3. Migración y gaita en Bogotá	162
Conflictos del joven rural en migración. Son de la Provincia	169
3.4. Migración transnacional y gaita en Madrid.....	173
Redes sociales colaborativas como soporte de la migración y la integración del migrante en los negocios culturales	178
 CAPÍTULO 4 PROCESOS DE ADAPTACIÓN ANTE LA MIGRACIÓN	 189
4.1. Los Gaiteros de Ovejas. El placer de la identificación en contextos precarios ...	192
Factores de resiliencia evidentes en las letras de las canciones	195

4.2. Son de la Provincia	200
Propuesta de irrupción para ingresar a la nueva escena de gaita	205
4.3. La Rueda de Madrid.....	208
Indigenismos y africanismos en la escena en Madrid	211
 CAPÍTULO 5 PERFORMANCE EN LAS ESCENAS DE MONTES DE MARÍA, BOGOTÁ Y MADRID	219
5.1. Bogotá y Montes de María	222
5.2. Madrid	237
5.3. La participación: valor central de la música de gaita. Festivales y ruedas	252
 CONCLUSIONES	265
 BIBLIOGRAFÍA	275
 DISCOGRAFÍA	309
 VIDEOGRAFÍA	310
 WEBGRAFÍA	311
 COLABORADORES.....	317
Colaboradores en Montes de María.....	317
Colaboradores en Bogotá.....	318
Colaboradores en Madrid.....	319
 ANEXOS.....	321
Anexo 1. Tabla con los temas que aborda la música de gaita.	322
Anexo 2. Links a videos realizados en el trabajo de campo en orden cronológico....	327
Anexo 3. Transcripciones de los temas “El trasnocha perro” de Los Gaiteros de Ovejas, “La cajita de la encomienda” de Son de la Provincia y “El rurrú” de La Rueda de Madrid	331

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Pre-codificación del trabajo en Atlas.ti.7.....	66
Imagen 2. Categoría Adaptación de SP en Atlas.ti.7.....	69
Imagen 3. Carlos González de SP decora una maraca con una nueva técnica artesanal. Mayo de 2020. Facebook de Carlos Gonzáles.	79
Imagen 4. Álbum <i>El Indio Conakri</i> . Facebook de RM.	217
Imagen 5. Pareja de bailarines en el Festival Francisco Llirene. Ovejas, octubre de 2007. Foto a partir del video en YouTube (Pauljaguar 2007).	223
Imagen 6. Baile en la calle durante el Festival de gaitas. Ovejas, octubre de 2011. Foto a partir del video en YouTube (Joha Ospina 2011).	227
Imagen 7. Los Gaiteros de San Jacinto. Bogotá, diciembre de 2017. Fotos a partir del video de campo.	227
Imagen 8. Gaitas en la Capital. Bogotá, diciembre de 2017. Foto a partir del video de campo.	230
Imagen 9. Escenario de Gaitas en la Capital. Bogotá, diciembre de 2017. Foto propia.	232
Imagen 10. Baile de los asistentes a Gaitas en la Capital. Bogotá, diciembre de 2017. Foto propia.	232
Imagen 11. Asistentes a Gaitas en la Capital. Bogotá, diciembre de 2017. Foto propia.	233
Imagen 12. Mujeres bailando frente a SP. Bogotá, diciembre de 2013. Foto a partir del video en YouTube (Aguilar 2013).	234
Imagen 13. SP tocando. Bogotá, febrero de 2016. Foto a partir del video en YouTube (SP 2016).	235
Imagen 14. Los asistentes bailan con SP. Bogotá, febrero de 2016. Foto a partir del video (SP 2016).	235
Imagen 15. Bailarinas junto a RM. Madrid, noviembre de 2017. Foto a partir del video de campo.	239

Imagen 16. Bailarina usa un juego de luces en concierto de RM. Madrid, noviembre de 2017. Foto a partir del video de campo.....	240
Imagen 17. Asistentes a un concierto de RM. Madrid, noviembre de 2017. Foto propia.	240
Imagen 18. Jason Moreno en una clase de baile. Madrid, junio de 2017. Foto propia.	241
Imagen 19. Baile al estilo de la cumbia rebajada. Concierto de RM. Madrid, diciembre de 2018. Facebook de RM.	249
Imagen 20. Vestuario de RM en 2019. De izquierda a derecha: Diego Garnica, Aboubakar Sylva, David Meza y Shangó Dely. Facebook de RM.	251
Imagen 21. Rueda de gaita en la Casa de Campo. Madrid, agosto 2016. Fotos propias.	259

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

Ej. 1-1. Maraca: sonido recogido. Fuente: (Ochoa y Escobar 2007).....	80
Ej. 1-2. Sonido recogido arriba. Fuente: (Ochoa y Escobar 2007).....	80
Ej. 1-3. Revuelo en la maraca. Fuente: (Ochoa y Escobar 2007).....	80
Ej. 1-4. Primeros compases de "El trasnocha perro". Transcripción propia.	82
Ej. 1-5. Toque usual del tambor llamador en todos los ritmos. Transcripción propia.	93
Ej. 1-6. Llamador en la canción en ritmo de merengue "La cajita de la encomienda" de SP. Transcripción propia a partir del video en YouTube (BalconyTV 2018).....	94
Ej. 1-7. Llamador en la canción en ritmo de merengue "El trasnocha perro" de Son de la Provincia. Transcripción propia a partir del video en YouTube (Galería Café libro TV 2018).	94
Ej. 1-8. Golpe abierto en el alegre. Fuente: (Ochoa y Escobar 2007)	95
Ej. 1-9. Golpe quemao en el alegre. Fuente: (Ochoa y Escobar 2007)	95
Ej. 1-10. Golpe Quemao abierto en el alegre. Fuente: (Ochoa y Escobar 2007)	95
Ej. 1-11. Golpe canteo abierto en el tambor alegre. Fuente: (Ochoa y Escobar 2007)...	95
Ej. 1-12. Golpe tapao en el tambor alegre. Fuente: (Ochoa y Escobar 2007).....	95
Ej. 1-13. Golpe bajoneo en el tambor alegre. Fuente: (Ochoa y Escobar 2007)	96
Ej.1-14.Golpe abanico rasguño en el tambor alegre. Fuente: (Ochoa y Escobar 2007)96	
Ej. 1-15. Golpe frotado en el alegre. Fuente: (Ochoa y Escobar 2007)	96
Ej. 1-16. Golpe fantasma en el alegre. Fuente: (Ochoa y Escobar 2007)	96
Ej. 1-17. Alegre en el ritmo de gaita. Fuente: (Convers y Ochoa 2007, 102).....	97
Ej. 1-18. Alegre en el ritmo de cumbia. (Convers y Ochoa 2007, 103).....	97
Ej. 1-19. Tambor alegre en el ritmo de porro del conjunto de gaitas. Fuente: (Convers y Ochoa 2007, 102).....	98
Ej. 1-20. Alegre en la canción en ritmo de merengue, "El trasnocha perro" de GO, tocada por Carlos Andrés Ricardo. Transcripción propia.	100

Ej. 1-21. Alegre en la canción en ritmo de merengue, “La cajita de la encomienda” de SP tocada por Juan Miguel Ricardo. Transcripción propia.	100
Ej. 1-22. Base rítmica del alegre en la canción “El rurrú” de La Rueda de Madrid tocada por Álvaro Llerena. Transcripción propia a partir del video en YouTube (Mondo Sonoro 2018)	101
Ej. 1-23. Base de chalupa en el alegre por Manuel García Orozco. Fuente página web Bullerengue.com (Orozco 2016)	101
Ej. 1-24. Alegre en la puya lenta interpretación de “Joche” Plata de Bajeros de la Montaña. Fuente: (Ochoa y Escobar 2000, 103)	103
Ej. 1-25. Alegre en la puya rápida interpretación de “Joche” Plata de Los Bajeros de la Montaña. Fuente: (Ochoa y Escobar 2000, 103)	103
Ej. 1-26. Golpe tapao en la tambora. Transcripción propia.	105
Ej. 1-27. Golpe abierto en la tambora. Transcripción propia	105
Ej. 1-28. Golpe paliteo en la tambora. Transcripción propia.	105
Ej. 1-29. Golpe redoble en la tambora. Transcripción propia.	105
Ej. 1-30. Tambora en los ritmos de gaita, cumbia y porro. Fuente: (Convers y Ochoa 2007)	106
Ej. 1-31. Tambora en el ritmo de merengue. a partir de la canción "La cajita de la encomienda" de GO. Transcripción propia.	106
Ej. 1-32. Tambora en el ritmo de merengue. Canción "La cajita de la encomienda" de SP. Transcripción propia.	106
Ej. 1-33. Tambora en el ritmo de merengue. Canción "El rurrú" de RM. Transcripción propia.....	107
Ej. 1-34. Variación 1 en la tambora en el ritmo de merengue. Canción "El rurrú" de RM. Transcripción propia.	107
Ej. 1-35. Variación 2 en la tambora en el ritmo de merengue. "El rurrú" de RM. Transcripción propia.	107
Ej. 1-36. Tambora en el ritmo de puya. Fuente: (Convers y Ochoa 2007)	107
Ej.5-1. El rurrú" compases 1-6. Transcripción propia.	244

Ej. 5-2. Cambios de textura y los cortes en la percusión en “El rurrú” de RM. Transcripción propia	245
Ej. 5-3. Cambios de textura y los cortes en la percusión en Compases 109-112 tema “El rurrú” de RM. Transcripción propia.	245

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Fase exploratoria del trabajo de campo.	57
Tabla 2. Fase del trabajo de campo centrado en la gaita.	60
Tabla 3. Grupos de gaita en los que se enfoca esta tesis y su área de influencia	64
Tabla 4. Polo de lo informal y formal en la educación musical expuestos por Amalia Casas (2013, 12).	132

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1. Desplazados internos por conflicto y violencia al 31 de diciembre de 2019. Fuente IDM (Observatorio de desplazamiento interno 2020).	155
Gráfico 2. Emigración de colombianos según el país de destino. Fuente Unidad Administrativa Especial Migración Colombia (2019).	174
Gráfico 3. Flujos migratorios de colombianos y extranjeros de 2012 a 2018. Fuente: Migración Colombia (2018).	175

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo 1. Tabla con los temas que aborda la música de gaita.	322
Anexo 2. Links a videos realizados en el trabajo de campo en orden cronológico	327
Anexo 3. Transcripciones de los temas “El trasnocha perro” de Los Gaiteros de Ovejas, “La cajita de la encomienda” de Son de la Provincia y “El rurrú” de La Rueda de Madrid	331

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Esta tesis doctoral pretende demostrar que la gaita es una “tradición musical participativa” (Turino 2008), una práctica social que subsiste dentro de unas tensiones entre pasado y presente, lo local y lo translocal en constante cambio y expansión y que es reelaborada por las personas en diferentes contextos como una forma de preservación de su propia identidad. Desde esta perspectiva los elementos de la música y sus descripciones se prestan para explicar cómo son usados por los músicos y qué reacción tienen los participantes. Incorporo al análisis el reconocimiento de las estrategias de adaptación de tipo psicológico y sociocultural dominantes que experimentan tres grupos de gaita en su escena ante la migración y el cambio social. Este estudio contribuye a la comprensión de la pervivencia de las músicas de tradición en un mundo globalizado.

“Gaita en Colombia” designa tanto a una flauta indígena con cabeza de cera usada sola o en parejas, como al conjunto conformado por estas largas flautas y tres tambores y la música que interpreta dicho conjunto. El conjunto de gaita colombiana originario de la Región Caribe de Colombia y su música se han extendido dentro y fuera de las fronteras nacionales debido a diferentes factores. Uno de ellos es la difusión de grabaciones comerciales de las músicas de tradición, en especial la cumbia a mediados del siglo XX (Wade 2002). Otro factor es la emigración de la población desde el Caribe colombiano hacia las cabeceras municipales, las grandes capitales y hacia territorios extranjeros siguiendo unos patrones de flujo migratorio que apuntan a países como Estados Unidos y España (Cárdenas y Mejía 2006; Soledad y Egea 2011). A los anteriores se suman los subsiguientes procesos de enseñanza liderados por los gaiteros en el lugar receptor (Rojas 2005; 2009; Villamil 2009). Así como también el resurgimiento de las músicas de tradición¹ gracias a la introducción del sonido de la gaita en las producciones del cantautor colombiano Carlos Vives durante la década de 1990 (Sevilla, Ochoa y Santamaria 2014).

¹ A partir de las disposiciones de la UNESCO el patrimonio cultural inmaterial es: “tradicional, contemporáneo y viviente a un mismo tiempo: el patrimonio cultural inmaterial no solo incluye tradiciones heredadas del pasado, sino también usos rurales y urbanos contemporáneos característicos de diversos grupos culturales”. (UNESCO s.f.).

Desde finales de la década de los noventa es muy común encontrar gaiteros del Caribe con discípulos andinos en Bogotá y otras ciudades colombianas (Rojas 2005). Actualmente existen grupos de gaitas en la mayoría de las universidades de Colombia, en los que participan los jóvenes universitarios. Así, las nuevas escenas² de la gaita son dibujadas por los jóvenes investigadores, quienes crean sus discursos alrededor de la música de gaita, como una música de resistencia, de paz y de raíz (Zamora 2016).

Los gaiteros capitalinos participan activamente en los principales festivales de gaita en la Región Caribe y además han alentado la creación de concursos en las universidades andinas. Estos jóvenes gaiteros suelen impulsar proyectos de grabación de gaiteros ancianos, giras nacionales e internacionales en circuitos paramediáticos alrededor de discotecas, bares y festivales de músicas del mundo. Esto ha favorecido la activación de una escena gaitera transnacional que gravita entre Colombia y los lugares de mayor flujo migratorio de los nacionales. Es así como a través de colectivos de colombianos en el extranjero son invitados los grupos más importantes de la gaita, los que además de tocar y dar a conocer sus repertorios participan en procesos de enseñanza de los instrumentos. En los grupos de gaitas de esta nueva generación de gaiteros los procesos de innovación son latentes, en una escena tradicionalmente dominada por el repertorio de las figuras de los maestros ancianos provenientes de la región de Montes de María.

La circulación, recepción y transformación de este repertorio ha generado diversas escenas de música de gaita colombiana dentro y fuera de Colombia. Sin embargo, podemos distinguir algunos focos importantes: Montes de María es el lugar de origen de la agrupación modélica de la gaita, lugar de los festivales más importantes del género y cuna de distintas generaciones de gaiteros. Bogotá es la receptora principal de los migrantes internos, mantiene una actividad intensa de presentaciones, talleres y encuentros entre músicos de distintas regiones; además, en el entorno capitalino se realizan procesos de enseñanza que vinculan a jóvenes universitarios a la escena. En tercer lugar, las rutas o flujos de la migración de colombianos al exterior ponen a España

² Usaré el concepto de escena para describir las situaciones en las que los grupos de gaita y las redes de personas que asisten a los eventos se unen para crear música en una localidad. Así cuando me refiero a escena de Madrid quiero dar a entender la red de personas que hacen música de gaita en determinados espacios de esa ciudad y las situaciones que enmarcan esos espacios. Como lo define Diana Taylor (2003) “escena” como ambiente físico, pero también como lugar practicado. Ampliaré la definición de este concepto en el epígrafe Marco Teórico y metodología.

como el país que ha sido históricamente uno de los destinos de esta migración. En Madrid confluyen manifestaciones de músicas tanto nacionales como internacionales, lo cual favorece una naciente escena de música de gaita y es un lugar obligado durante las giras de los grupos de gaita por la Unión Europea. Estos tres espacios – Montes de María, Bogotá y Madrid— están relacionados por el intercambio de músicas y músicos, se comunican activamente por las redes sociales virtuales. Además, en esta escena transnacional circulan valores y se negocian prácticas de promoción, de socialización, de baile y de consumo. Por lo tanto, me centraré en el estudio de estos tres espacios: Montes de María, Bogotá y Madrid. El acercamiento a estas redes lo he realizado a través del trabajo con tres grupos de gaita reconocidos y establecidos en esas localidades: Los Gaiteros de Ovejas en Montes de María, Son de la Provincia en Bogotá y La Rueda de Madrid en Madrid.

OBJETIVOS

Los objetivos generales y específicos que se pretenden alcanzar en este trabajo de investigación son los siguientes:

OBJETIVO GENERAL

Analizar la música de gaita como una tradición musical participativa situada en la escena transnacional que comprende el circuito que se dibuja entre Montes de María, Bogotá y Madrid.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Comprender el papel que juega el individuo en la tradición de la cultura de la gaita y la tradición sobre el individuo.
- Identificar los contextos y las situaciones en las que se hace música de gaita.
- Describir las transformaciones performativas de las escenas de Montes de María, Bogotá y Madrid.
- Indagar cuáles son las razones del grupo y de las audiencias para hacer y participar de la música de gaita.
- Reconocer cuáles son las adaptaciones de tipo psicológico y sociocultural dominantes que experimentan tres grupos de gaita en su escena ante la migración y el cambio social.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Para elaborar un estado de la cuestión sobre la música de gaita como tradición participativa relacionaré las principales referencias a aspectos performativos y las perspectivas que exploran el cambio y la transformación en el género. En una primera parte relaciono una serie de trabajos que preceden a estas líneas investigativas pero que sentaron las bases para el estudio de la música de gaita. Los trabajos se verán agrupados en orden cronológico y en ocasiones, este agrupamiento se hará según las temáticas que abordan, sin hacer grandes saltos temporales.

Los primeros acercamientos a la música tradicional del Caribe colombiano y a la gaita desde la academia son los estudios *Folclore colombiano* (De Lima 1942) y *El folclore musical en Colombia* (Zamudio 1949). El músico y compositor De Lima ofrece las descripciones de los “sones”, una categoría *emic* utilizada por la pareja de gaiteros de Galapa (Atlántico) que distinguen entre “sones por arriba” como aquellos de mayor velocidad, y “sones por debajo” los de melodías más lentas. También señalan la categoría “sones florete”, que serían las melodías con mucha figuración u ornamentos. Esto nos muestra que, por lo menos en esta localidad y en el periodo en el que De Lima realizó su estudio, no se distinguía en la música que interpretaba el conjunto de gaita las variadas denominaciones utilizadas para aludir a diferentes ritmos, como ocurre en la actualidad. Esta investigación ofrece información para establecer un análisis comparativo entre la práctica y las nomenclaturas usadas para los ritmos, la cual abordaré en el capítulo *Los instrumentos de la música de gaita*. De Lima incluyó algunos “sones” de gaita y la transcripción en compás de 2/4 de tres de ellos: “El son del indio de monte”, “El son de la chacara” y “El son de la maya”. Curiosamente, contrario a la práctica actual, afirmó que la gaita macho es la que marca la entrada de la música (Sarmiento 2019).

Por su parte Zamudio (1949, 152-153) con su nota: “La intromisión de los negros africanos traídos por los españoles. Ellos vinieron con su música, que mezclada con la española nos ha dado un producto híbrido y perjudicial. Es necesario, y se impone, una depuración” explica la omisión de transcripciones de música afrocolombiana en su trabajo sobre la música tradicional del país. En la visión de Zamudio, que fue director de los conservatorios de Ibagué, Cartagena, Popayán y Pasto, como en la de muchos otros estudiosos de la época, hacían parte del folclor colombiano solo las músicas en las que se percibía el ancestro español, excluyendo aquellas más indígenas y africanas de la “música nacional”.

El antropólogo Aquiles Escalante, en contravía con las apreciaciones de Zamudio, se interesó por la afrodescendencia en *Notas sobre Palenque de San Basilio* (1954). Este estudio etnológico resulta interesante puesto que menciona la interpretación de la gaita fuera de la región de Montes de María y en especial en el Palenque de San Basilio³ situado en una zona donde priman otros géneros y la gaita no es la música más característica, además aborda aspectos sociales y simbólicos de la vida en este poblado.

Una década más tarde en *El negro en Colombia* (1964) Escalante complementa su descripción de la música de gaita con aspectos performativos como la intervención del solista y el coro:

La gaita consta de los siguientes instrumentos: dos gaitas (macho y hembra), dos tambores tronónicos y monomembranófonos y una maraca. La hembra lleva la melodía y el macho emite dos o tres sonidos graves que sirven como bajo [...] La melodía de la gaita en los departamentos de Bolívar y Córdoba es sostenida por la gaita hembra, pero en ocasiones sucede que paralelamente a las gaitas interviene un solista y el coro (Escalante 1964, 151 en Sarmiento 2019).

Además en esta descripción se excluye la tambora de doble parche, de incorporación más reciente⁴, y que probablemente en San Basilio de Palenque no se había adoptado dentro de esta música a la fecha del trabajo de campo de Escalante.

Los trabajos de Escalante junto a los del antropólogo Roberto Castillejo (1956) en *Sones y bailes de gaita*, quien acometió las descripciones del conjunto de gaita y su música en la fiesta a la Virgen de la Candelaria en Cartagena de Indias, serán los primeros acercamientos etnográficos sobre la performance de las fiestas del Caribe colombiano.

En la década de 1960 los folcloristas Delia Zapata y su hermano Manuel Zapata Olivella registran en grabaciones de campo la música y la danza de varias manifestaciones folclóricas colombianas. El producto de sus investigaciones se encuentra en: *La cumbia síntesis musical de la nación colombiana* (D. Zapata 1962), *An introduction to the folk dances of Colombia* (D. Zapata 1967), *Caña de millo, variedades y ejecución* (M. Zapata 1967). En sus investigaciones Delia Zapata plantea que el origen de las músicas de la

³ San Basilio de Palenque es un corregimiento del municipio de Mahates muy cerca del Canal del Dique, a 50 km de Cartagena de Indias en el Caribe de Colombia. Fue fundado en el siglo XVII por un grupo de cimarrones, lo que lo convierte en el primer pueblo libre de la América colonial. Declarado por la Unesco como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por conservar algunas tradiciones culturales africanas y por desarrollar una lengua criolla: el palenquero, una mezcla de lenguas africanas con español.

⁴ Este asunto se tratará en el capítulo 1 dedicado a los instrumentos del conjunto de gaita.

Costa Caribe colombiana está en la cumbia como género madre que, tras sucesivas etapas de evolución y traslado geográfico, cambiaría de nombre y de instrumentos, pero conservando la danza. Esta perspectiva trascendió los planteamientos teóricos pues estas aseveraciones tomaron forma de coreografías en el grupo de danzas folclóricas colombianas, creado y dirigido por Delia Zapata desde mediados de la década de 1950. Al cual me referiré con mayor detalle en la descripción sobre el grupo Los Gaiteros de San Jacinto en el capítulo 2 *Las generaciones en la tradición participativa de la gaita: una herramienta para el estudio del cambio social*.

George List en *El conjunto de gaitas de Colombia: la herencia de tres culturas* (1973) alude a las velaciones a los santos y la celebración de matrimonios al son de gaita y equipara su estructura de estrofa, estribillos y coplas a la del romancero español comparándolo con coplas andaluzas. List resaltó las raíces negras, indígenas y españolas en *Music and Poetry in a Colombian Village: A Tricultural Heritage* (1983) donde nombró brevemente los ritmos de gaita corrida, porro y puya y realizó una descripción de los instrumentos.

List además llevó a cabo unas sesiones de grabación con Los Gaiteros de San Jacinto entre 1964 y 1965 que incluyen la entrevista a Antonio Fernández, José Lara y Juan Lara. Diecinueve temas grabados que se encuentran alojados en el Archivo de Música Tradicional de la *Indiana University Bloomington*.

Existe una serie de textos sobre el folclor, que aunque carecen de un aparato crítico constituyen un material relevante para el estudio de la reproducción y apropiación de ciertos estilos de las danzas folclóricas colombianas en el ámbito escolar. En especial incluyen las descripciones de la cumbia y cómo bailarla. Los libros *Compendio general del folclore colombiano* (1970) del folclorista y profesor de esta cátedra en la Universidad de Colombia, Guillermo Abadía Morales y los textos del historiador Javier Ocampo López *Música y folclor de Colombia* (1976), *El folclor y los bailes típicos colombianos* (1981) y *Las fiestas y el folclor en Colombia* (1985); a los que se suma, *El folclor de Colombia: práctica de la identidad cultural* (1984) del folclorista y jefe de sección de Folclor y Festivales del Centro de Documentación de Colcultura de Bogotá, Octavio Marulanda.

En los trabajos dirigidos al “folclor colombiano” posteriores al libro de Abadía Morales se han reproducido casi fielmente sus interpretaciones. En todos se sigue la

propuesta de Abadía Morales de relacionar el conjunto de gaita con la cumbia (Portaccio 1995), cuando es de los ritmos menos interpretados por este formato y al parecer su incorporación es bastante reciente (Convers y Ochoa 2007; Ochoa 2013).

Los textos de folclor usados más recientemente para enseñar las danzas colombianas son los de Cielo Patricia Escobar Zamora *Danzas folclóricas colombianas. Guía práctica para la enseñanza y aprendizaje* (2000), *Danzas lúdicas para preescolar* (2005) y *A bailar Colombia* (2011), todos de la editorial Magisterio. En estos tres libros se presenta en un lenguaje escolar una breve descripción de las danzas, se ofrece a los maestros una serie de instrucciones didácticas para enseñar a bailar a los niños, sugerencias para el vestuario y la escenografía y finalmente se exponen las coreografías.

A finales de la década de 1970 el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) desarrolló un programa con diversas actividades de fomento de la música tradicional como el Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura, creado en 1976 en sintonía con las iniciativas de la UNESCO a través del Consejo Interamericano de la Música; generando así festivales musicales, procesos de enseñanza musical, becas de estímulos a la creación, centros de documentación, entre otras (Melo 2013). Este programa promovió una serie de proyectos e investigaciones con una visión patrimonialista y de conservación. Ejemplo de esto fue la serie de documentales *Yuruparí*, financiados por el Instituto Colombiano de Cultura en la década de 1980 y emitidos en la televisión nacional entre 1983 y 1986. El guión lo realizó la antropóloga Gloria Triana discípula de Nina S. de Friedemann quien, en los setenta, lideró la Antropología visual sobre el Caribe y el Pacífico colombiano. La serie documental *Yuruparí* incluye un capítulo llamado “Cumbia sobre el río” (1986), que está dedicado a la cumbia y su festival en la población del Banco Magdalena, en el Caribe de Colombia. En él se aprecia la danza, la interpretación musical y la riqueza visual de los escenarios en el que se desarrolla la música junto a las narraciones y el trabajo etnográfico de Triana.

Otro capítulo de la serie para televisión *Yuruparí* que aborda directamente la gaita es “Gaitas y tambores de San Jacinto” (1983). Este documental, al vincular en su narrativa las distintas generaciones de músicos y constructores de los instrumentos, expone tangencialmente los procesos de cambio en la tradición gaitera. De esta grabación se extrajo la gaita corrida “El pensador Juan Lara” incluida en el quinto volumen de los discos de la colección *Música tradicional y popular colombiana* (1986) bajo la dirección

del musicólogo Egberto Bermúdez (Sarmiento 2019). Lucía Esperanza Garzón en su artículo *Gaitas y tambores de San Jacinto* (1987), además de describir detalladamente los instrumentos y los ritmos de gaita corrida, porro, puya, bullerengue y mapalé, presenta por primera vez un listado de gaiteros. Esto denota la apertura que se dio en esta década hacia el reconocimiento de los actores de la tradición.

El *revival* de las músicas de tradición de la década de 1990 a nivel mundial en Colombia se manifestó a través de la fusión de ritmos autóctonos como la gaita con el rock y el pop. Este *revival* coincidió con la declaración en la nueva Constitución Política de Colombia como un país multicultural y pluriétnico que reconoció a los afrocolombianos como un grupo etnocultural diferenciado y minoritario. Lo que trajo consigo el reconocimiento de la cultura afrocolombiana, particularmente de su música como parte de la representación de la cultura popular colombiana en mercados culturales y en las investigaciones (Birenbaum 2006).

Como resultado de este cambio ideológico en la Carta Magna, a partir de los años noventa se observa una gran variedad de enfoques y metodologías en los estudios sobre la música de gaita. Muchos de ellos son trabajos de fin de carrera de los estudios musicales, de pedagogía musical o de fin de maestría en diferentes especialidades de centros de educación superior en varios países. Algunos no son muy rigurosos en sus planteamientos y resultados, pero incluyen trabajos de campo en los pueblos y entrevistas a los gaiteros, que aportan datos de interés sobre aspectos performativos⁵. Hernando Muñoz y Arturo Rendón (1993) realizaron *Cumbia, gaita, porro y merengue (Esquemas rítmicos de acompañamiento)*, un estudio sobre los ritmos de la música de gaita como trabajo de fin de grado de la Licenciatura en Música (Universidad Tecnológica de Pereira). Estos autores presentan la transcripción de los ritmos cumbia, gaita, porro y merengue e incluyen transcripciones a dos gaitas de temas populares tras un arduo trabajo de campo con músicos entrevistados en el Festival de Gaitas de Ovejas entre 1986 y 1992 y la asimilación a través de la formación con intérpretes del tambor alegre.

Otros estudios sobre la gaita introducen la perspectiva de género, al observar la participación femenina y la expresión de la masculinidad en esta tradición musical. Por

⁵ Ante la abundancia de intervención al campo en aras de acometer investigaciones, muchos gaiteros ofrecen sus entrevistas con precaución y en muchos casos a cambio de dinero, así lo experimenté en mi propio trabajo de campo.

ejemplo, los trabajos de la magister en Estudios de Género de la Universidad Nacional de Colombia, Alejandra Quintana (2006) *Género, poder y tradición. Al baile de la gaita el caimán le repica. Estudio de la música de gaitas y tambores de la Costa Atlántica colombiana (San Jacinto, Ovejas y Bogotá) desde una perspectiva de género*. En esta misma línea en 2009 la autora publica *Festivales de música de gaitas en Ovejas y san Jacinto: una tradición de exclusión hacia las mujeres*.

Posteriormente en la década del 2000, se fortalece una línea de trabajo que explora a mayor profundidad la comprensión del material sonoro y la realización de grabaciones musicales como material principal de dichas investigaciones. En el disco *Shivaldamán: Música de la Sierra Nevada de Santa Marta* (2006) Egberto Bermúdez expone la música que interpretan los indígenas de la Sierra Nevada en el Caribe colombiano, entre ellas la que realizan con una flauta de cabeza de cera similar a la gaita. En *Los Bajeros de la Montaña* (2006) grabado en Villa de Leiva (Boyacá) en 1999, Bermúdez describe la tradición de gaitas de la región de Montes de María⁶ a través del trabajo con la agrupación Los Bajeros de la Montaña, que en adelante aparecerá en otras investigaciones. En las notas que acompañan los discos, que están enriquecidas con fotografías, se explican las ocasiones festivas y la influencia de otros consumos culturales en la práctica de la gaita en los pueblos estudiados.

Una línea de trabajo muy necesaria por su aporte a la comprensión del material sonoro es la que siguen Leonor Convers y Juan Sebastián Ochoa (2007) en *Gaiteros y tamboleros: material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)* y Federico Ochoa (2013) en *El libro de las gaitas largas: tradición de los Montes de María*. Los hermanos Ochoa aportan su experiencia y trabajo de campo como músicos e intérpretes de instrumentos de viento para exponer en partituras un material que pretende apoyar los procesos de enseñanza de la gaita. Los dos trabajos se acompañan de las audiciones del material transcrito, lo que constituye un gran aporte al estudio del repertorio del género. En Convers y Ochoa las grabaciones las han realizado con la colaboración del grupo Los Bajeros de la Montaña. Por su parte, Ochoa (2013) se

⁶ En Montes de María las comunidades indígenas –reconocidas así por el Estado colombiano– mantienen vivas expresiones como la orfebrería, la cestería y para los gaiteros entrevistados que provienen de esta zona son los descendientes de los habitantes originarios que interpretaban la gaita en esta región. Un estudio sobre el pasado aborígen a través de los descubrimientos arqueológicos en la Costa Caribe es (Reichel Dolmatoff 1990).

vale de grabaciones de campo de varios gaiteros incluyendo a “Joche” Plata, también de la agrupación Bajeros de la Montaña. Los dos trabajos siguen una estructura parecida en la que abordan los instrumentos y los ritmos que interpreta el conjunto de gaita y algunos aspectos socioculturales.

Específicamente Ochoa (2013) describe los festivales, destaca el que se realiza en el municipio de Ovejas, (Sucre) al que considera el más importante, tanto por la cantidad de participantes, como por su ininterrumpida realización desde 1985. El autor da cuenta de los desafíos que enfrentan estas organizaciones pues disponen de pocos recursos para la premiación e impide la participación de los gaiteros de más renombre y que se encuentran ubicados en una zona históricamente vinculada al conflicto armado. Menciona también otros festivales de gaita de menor envergadura como los realizados en la ciudad de Cartagena de Indias; aunque no ha sido tradicionalmente una región de gaiteros, desde la década de 1980 los músicos cartageneros se iniciaron en el aprendizaje del instrumento y actualmente participan activamente de la escena.

Ochoa (2013) también describe el proceso de fabricación de las gaitas, sus materiales y las lógicas con las que opera esta actividad, se aprecia un trabajo de campo y de observación muy comprometido por los significados que otorgan las personas a sus prácticas culturales. En esta sección también menciona las innovaciones en cuanto al uso de distintos materiales empleados para la fabricación y la razón de ello, que según dice el autor, se debe a la escasez de los recursos tradicionalmente utilizados y al peligro que significa adentrarse en el monte donde se refugian los grupos armados al margen de la ley.

Otro aspecto del manual de Ochoa (2013) que resulta útil para futuras investigaciones, es un listado de los nombres de los gaiteros más reconocidos dentro de la comunidad gaitera. Los organiza por instrumentos, ofrece las características de su interpretación, lugar de origen y las fechas de nacimiento y fallecimiento, de cada uno de ellos.

Aunque se mencionan muchos aspectos del contexto de forma superflua y que el mismo autor advierte que sobrepasan los límites de su trabajo, la información registrada expone la práctica vigente de una tradición en construcción y cambio constante, que no es ajena a las tensiones entre la tradición y la modernidad. Un libro posterior en el que participa su hermano Juan Sebastián Ochoa explora con mayor profundidad estos

aspectos de modernidad, tradición y autenticidad a partir del uso de las músicas de tradición del Caribe colombiano en los álbumes del cantautor Carlos Vives y (Sevilla, Ochoa, y otros 2014).

Sin dudas los trabajos de Convers y Ochoa (2007) y Ochoa (2013) constituyen un excelente material para la didáctica. Así los describen con la nota explícita, al señalar que su propósito no es representar con exactitud los diferentes estilos y exhiben lo que llaman patrones rítmicos y melódicos. La representación modélica y estandarizada de los patrones no pretende reflejar los cambios que experimenta esta música a través del tiempo y en los distintos espacios en los que se encuentra en la actualidad. Sin embargo, estos manuales abrieron el campo para investigaciones posteriores, sentando las bases para el estudio de aspectos poco explorados del género.

Como bien señala Sarmiento (2019), gran parte de la investigación sobre la gaita está focalizada en San Jacinto (Bolívar) y en la agrupación Los Gaiteros de San Jacinto y su interpretación, dejando de lado otras poblaciones y su forma de tocar la gaita. A continuación, relacionaré varios estudios que desde distintas perspectivas epistemológicas se centran en San Jacinto o en Los Gaiteros de San Jacinto.

En *El sistema de gaita antigua en el Litoral Atlántico desde la interpretación de Los Gaiteros de San Jacinto: diálogos con la modernidad*, Laura Fernández (2012) comparó, desde la semiótica de la cultura, el sistema antiguo de la gaita de Los Gaiteros de San Jacinto frente al moderno como dos entidades que conforman una frontera cultural completa. Para ello se apoyó en el concepto de sistema musical de Gonzalo Camacho (2007), que se refiere a una estructura comunicativa compuesta por códigos que regulan la música y la participación. Algunas conclusiones a las que llegó es que los cambios dentro de la música de gaita coinciden con procesos históricos como la búsqueda de una imagen de lo nacional, la migración y la globalización, entre otras. En San Jacinto se observa el abandono de ciertas dinámicas relacionadas con la práctica de gaita en el pasado, como las ocasiones musicales, el cambio en las posibilidades de combinación instrumental, la transformación en el proceso de enseñanza. Como bien expone la autora la migración y la globalización, entre otros factores, han generado cambios en las dinámicas de participación, en el conjunto instrumental y en la enseñanza musical. Fernández abre la discusión para el estudio del cambio musical, en su caso, centrada en el pasado y el presente interpretativo. Mi propuesta, en la presente tesis doctoral, es

abordar las transformaciones desde el presente, pero en tres localidades. Las fronteras de comparación en mi estudio, a diferencia de lo realizado por Laura Fernández, no se circunscriben a lo temporal, sino que comprenden la performance de la gaita en varias localidades o escenas en un periodo común.

Otro trabajo sobre Los Gaiteros de San Jacinto es el que realizaron María Paz Costa y Glenis María Paredes (2014) *Mecanismos discursivos de representación e identidad en el cancionero de Los Gaiteros de San Jacinto: un análisis discursivo*. Su monografía de la carrera en Lingüística y Literatura (Universidad de Cartagena) se sustentó en el enfoque teórico del análisis descriptivo del discurso. Costa y Paredes concluyen que la música de gaitas es una manifestación campesina que recrea los imaginarios colectivos sobre los roles de género de su contexto, la muerte es el fin del viaje de la vida, y por ello resaltan el goce intenso del tiempo presente. También en su repertorio se expresa la importancia de la naturaleza y los elementos bucólicos en la identidad del sanjacintero. El campo es la fuente de inspiración, el lugar donde la vida y el amor pueden llegar a ser lo más placentero. Me resultó interesante aplicar partes de su propuesta pues, tal como se aprecia en las conclusiones, este tipo de análisis contribuye a la comprensión del sistema de representación de una tradición a través del lenguaje empleado en el cancionero.

Sigue la exploración sobre San Jacinto el trabajo de fin de carrera de Comunicación Social (Universidad Tecnológica de Bolívar) de Wendy Borja, Yisela Carmona y Wendy Dean (2015) *Procesos comunicacionales y representaciones sociales que tienen los jóvenes acerca de la música de gaita, que influyen en la conservación de la tradición desde San Jacinto Bolívar*. Las autoras ponen de relieve la consideración que tienen los jóvenes de San Jacinto en la región de Montes de María sobre la gaita. Según los resultados, algunos jóvenes de San Jacinto participan de la escucha de música urbana y del *pick up* y en estas prácticas se identifican como jóvenes y participantes enterados de los movimientos y modas internacionales, mientras que relacionan la gaita con el pasado y la precariedad que experimentan sus cultores ancianos. Por otra parte, para los jóvenes que participan de la gaita, tocar esta música es vincularse y contribuir con la construcción de la cultura de San Jacinto. Las autoras concluyen que para los jóvenes sanjacinteros la gaita es un elemento cultural del que se sienten orgullosos ante los foráneos, pero que poco se inserta en las dinámicas de su gusto y práctica musical moderna. Esta mirada al interior de la cultura de San Jacinto contribuye a la comprensión de las dinámicas y

tensiones que experimentan los jóvenes rurales ante los productos musicales internacionales.

Se suma a los estudios sobre la producción de Los Gaiteros de San Jacinto el trabajo de fin de Maestría en Musicología (Universidad Nacional de Colombia) de Urián Vladimir Sarmiento (2019) *Los Gaiteros de San Jacinto y la industria fonográfica, 1951—1980*. Sarmiento realizó una comparación entre las grabaciones comerciales producidas por Discos CBS de 1968 a 1980 y las grabaciones de campo realizadas por el etnomusicólogo George List entre 1964 y 1965. Sarmiento quien además es intérprete de gaita y una persona reconocida en la escena de gaita, enfatizó en su análisis cómo fue presentada la música desde la academia contrastándolas con las intervenciones a la música que hicieron las disqueras para facilitar su comercialización. Este trabajo ofrece de una forma organizada y completa la discografía de Los Gaiteros de San Jacinto en el periodo señalado generando así una buena fuente documental para futuras investigaciones de este repertorio. Sarmiento determina que la poca circulación de las grabaciones de agrupaciones de gaita de otras zonas entre 1950 y 1960 las invisibilizó a su vez del mundo académico “y con esto la ausencia de estudios que permitieran establecer las diferencias estilísticas presentes en las poblaciones en las que se interpretaba este tipo de música” (Sarmiento 2019, 264). Esta investigación brinda información sobre los fenómenos culturales y comerciales que motivaron las intervenciones que se hicieron a la música de gaita y al conjunto instrumental. Expone cómo se crearon nuevos ritmos y se adicionaron instrumentos influenciados por la música cubana en boga en esta época.

Todos estos trabajos desde distintas perspectivas constituyen un punto de partida para futuras investigaciones sobre los asuntos de género y el repertorio, ya sea para contrastar la práctica en distintos momentos temporales o entre localidades y para el estudio de la gaita como tradición participativa. Su orientación hacia Los Gaiteros de San Jacinto, aunque resulte tendenciosa ha dado relevancia a las personas que construyen la tradición y a las condiciones en las que se realiza la producción, el consumo y la práctica musical.

Dos estudios sobre la gaita que abordan aspectos de la migración y el cambio social y cultural son los de Juan Sebastián Rojas (2005) “*Ahora hay más gaiteros en Bogotá que en San Jacinto*”: la tradición y las identidades en Bogotá en tiempos de globalización y Jéssica Villamil (2009) *La reconstrucción del territorio en la ciudad: un*

estudio de la música de gaita de la Costa Caribe colombiana en Bogotá que acometen la investigación sobre el trasplante de músicos de gaita a Bogotá. En el primero, una monografía para la carrera de Antropología (Universidad Nacional de Colombia), se tocan los aspectos de las identidades ante los tiempos de la globalización y en el segundo la autora realiza una cartografía musical de reconstrucción del territorio de los gaiteros en Bogotá. Villamil en su investigación desde la Geografía como disciplina académica, expone el asentamiento de los músicos en un área que comprende los espacios en que habitan y los bares, discotecas y universidades donde se demanda la música de gaita. Ambos estudios muestran a través de los relatos de los participantes aspectos como la motivación para migrar y la inserción a la escena bogotana. Ninguna de las dos investigaciones profundiza en los aspectos performativos de la música de gaita, pero aporta por primera vez información sobre el impacto de la migración en la escena de gaita.

Otras dos investigaciones que exploraron las rupturas y cambios en la tradición musical gaitera son los trabajos finales de la Licenciatura en Música (ambos, Universidad Pedagógica Nacional) de Germán Mojica (2014) y Yenny Ramírez (2014). Mojica (2014) desarrolló su investigación sobre los rasgos identitarios que se manifiestan en la interpretación de la región de Montes de María. Pese al título *Análisis de los rasgos musicales de carácter organológico y de fraseo melódico en la música de gaita y su aporte en la construcción de identidad en la región de Montes de María*, el autor ahondó poco en el tema. Aunque resulta interesante acometer tal trabajo, sin las herramientas y extensión necesarias se queda en descripciones superfluas que no incluyen la música. El tema de los rasgos de identidad o el estilo de interpretación es por lo demás, bastante complejo de abordar en la actualidad, pues para los músicos de gaita e investigadores entrevistados, resultan difusas las líneas divisorias entre estilos por los flujos de información entre localidades y redes musicales. En la línea de la enseñanza Ramírez (2014) en *De Ovejas a Bogotá: Enseñanza de la gaita en Bogotá* realizó un reconocimiento de las estrategias de enseñanza de un gaitero de Ovejas en Bogotá, poniendo en relación las culturas de enseñanza de la música tradicional en espacios urbanos. También relacionado con la enseñanza es el artículo de Nubia Salazar (2016) *Traditional music in academic spaces: la rueda de gaita as a learning experience*, quien exploró los códigos de participación en la dinámica de las ruedas de gaitas, la disposición tradicional de músicos al centro y participantes alrededor, en la que los músicos se incorporan en torno a una pieza musical. Concluye la autora que, incluir las músicas

tradicionales en los programas académicos y conocerlas desde las estrategias de enseñanza tradicional permite a los estudiantes acercarse a su realidad interpretativa y social.

El Magister en cultura, y especialista en desarrollo, conocido en el Caribe colombiano por su labor como cronista y escritor David Lara, trabaja la línea del trasplante y el cambio en la música de gaita. En *La música de gaitas como expresión Diaspórica (africana) del Caribe colombiano* (2016) realizó un recorrido histórico por descripciones de fuentes documentales y testimonios de viejos gaiteros que atestiguan la introducción de la tambora en la primera grabación de Los Gaiteros de San Jacinto en 1968. En un trabajo anterior *La tarimización de la cultura: de la experiencia vital a la construcción del espectáculo* (2013) David Lara realizó una reflexión sobre la ruptura en la práctica musical que trajo consigo la creación de los festivales de gaita y la disposición de los músicos en el escenario, siendo uno de los pocos textos que aborda el cambio cultural en la performance de la música de gaita.

Hasta ahora la investigación de la gaita colombiana se ha centrado en el análisis de su historia y de sus componentes estructurales (ritmo, melodía, armonía, etc.) y por otro lado ha estado dirigida hacia San Jacinto y su agrupación más reconocida. Los trabajos que han privilegiado la estructura sonora han relegado el estudio de los aspectos sociales del género y la comprensión de la supervivencia de esta música en las condiciones de cambio social y cultural.

Pese a que se ha estudiado el trasplante de la música de gaita, y a partir de la década de 1990 ha habido una apertura a nuevas perspectivas investigativas, poco se ha profundizado en la adaptación o reelaboraciones ante la migración y el cambio social. Aunque existen algunas investigaciones sobre la gaita en determinadas localidades, no se han estudiado las relaciones en su interior y es inexistente el análisis de las relaciones translocales entre escenas. El estudio de la performance de la gaita es un tema que se ha abordado tangencialmente. Se echa en falta estudios sobre el aspecto participativo de la música de gaita, el que vincula rápidamente a las audiencias y en el que se recrea la cultura gaitera.

Esta investigación pretende llenar ese vacío de conocimiento sobre la música de gaita como una tradición musical participativa y las transformaciones que experimenta en su proceso de incorporación a nuevas localidades. Se pretende integrar en el análisis los

procesos de adaptación a la migración que experimentan sus cultores y el papel de la música como agente de preservación de su propia identidad.

MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA

Puesto que el foco de análisis de esta tesis está en la gaita como tradición participativa se presentan a continuación una serie de conceptos que contribuyen a la explicación de los fenómenos observados y que guían la lectura del trabajo. Estos son fundamentalmente: performance, escena musical, identidad y procesos de adaptación.

Cabe alertar al lector que la redacción de este apartado –Marco teórico y metodología– presenta una intersección entre los fundamentos teóricos y el aparato metodológico. De esta forma se integra la performance no simplemente como un objeto de análisis sino como “una forma de conocer, una episteme [pues] aprendemos y transmitimos conocimiento a través de las acciones encarnadas, las acciones culturales y las elecciones que hacemos” (Taylor 2016⁷, 248p). Para Diana Taylor la performance traspasa las nociones tradicionales de la corporalidad al apuntar a los contornos del cuerpo. La performance es “una lente metodológica que permite a los estudiosos analizar eventos como performance (2016, 373p). Subraya el entendimiento de las performances “como simultáneamente ‘reales’ y ‘construidas’, como práctica que reúnen aquello que ha sido históricamente separado como discreto, discursos ontológicos y epistemológicos supuestamente independientes” (Taylor 2016, 380-381p).

La obediencia cívica, la resistencia, la ciudadanía, el género, la etnicidad y la identidad sexual, por ejemplo, son prácticas ensayadas y llevadas a cabo diariamente en la esfera pública. Entenderlas como performance sugiere que la performance también funciona como una epistemología. La práctica corporalizada, junto con y ligada a otras prácticas culturales, ofrece una forma de conocimiento. La demarcación de estas performances viene desde fuera, de la lente metodológica que las organiza como un “todo” analizable (Taylor 2016, 374p).

Este enfoque teórico y metodológico comprende que la performance es un objeto de estudio vivo y situado que se recrea con cada nueva representación escénica. Desde la etnomusicología Christopher Small (1999), Thomas Turino (2008) y Carlos Miñana Blasco (2012) abordan los aspectos participativos del hacer musical. Small (1999) pretende superar el sentido lineal e individualista adjudicado desde la academia y el

⁷ El texto original en inglés es publicado en 2003 bajo el título *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas* (2003). Utilizaré la traducción en español *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas* (2016) versión Kindle para las citas, con la letra p para indicar la posición en este formato digital.

mercado a la performance musical. Apunta la importancia de la participación con el término “*musicking*” “musicar” y lo define de la siguiente manera:

Musicar es tomar parte, de cualquiera manera, en una actuación musical. Eso significa no sólo tocar o cantar, sino también escuchar, proporcionar material para tocar o cantar; lo que llamamos componer; prepararse para actuar; practicar y ensayar; o cualquiera otra actividad que pueda afectar la naturaleza de ese encuentro humano que llamamos una actuación musical. Desde luego podemos incluir el bailar, si alguien está bailando, y podemos incluso ampliar el significado hasta incluir lo que hace la persona que recoge las entradas a la puerta, o los ‘*roadies*’ que arman los instrumentos y chequean el equipo de sonido, o incluso los limpiadores que limpian la sala después de la actuación. Porque ellos; y ellas; también están contribuyendo a la naturaleza del acontecimiento que es una actuación musical (Small 1997, s/p.).

El enfoque de Small (1999) es retomado por Thomas Turino en *La música como vida social* (2008). Turino desde una perspectiva *emic*, situada dentro de la cultura descrita, se propone descubrir el por qué y cómo las personas hacen una música en particular y los valores que sustentan los modos de hacerla. Para Turino existen performances participativas y actuaciones presentacionales como dos entidades distintas. La primera exige observarla como una actividad y la segunda como una representación artística – “y éstas formas deben ser conceptualizadas y puestas en valor en modo diferente” (Turino 2008, 27).

El etnomusicólogo colombiano Carlos Miñana Blasco en su estudio sobre las relaciones intergeneracionales en la práctica musical y en los procesos de aprendizaje propone algunas ideas para el estudio de la música. Controvierte la idea de la música como una entidad absoluta y propone que existen repertorios y músicas concretas que funcionan dentro de su propio sistema, por tanto los métodos de enseñanza y producción operan dentro de las lógicas de su mundo.

El análisis de estos métodos tradicionales que cada música lleva consigo nos permite comprender mejor la estructura de esa música desde un punto de vista genético y diseñar procesos que lleven a un manejo integral –no mecánico de dichas músicas (Miñana Blasco 2012, 217-218).

Me propongo reivindicar la labor de los músicos y de los participantes que construyen la tradición de la gaita en tres lugares diferentes y lejanos entre sí (Montes de María, Bogotá y Madrid) bajo una pregunta, o mejor dicho, un dispositivo ¿Qué sucede cuando la música sucede? (Seeger 1992). Para el estudio de estos tres espacios me he centrado en tres grupos de gaita: Los Gaiteros de Ovejas, Son de la Provincia y La Rueda de Madrid. Recorro de nuevo a Taylor (2016) para apuntar que las performances varían de comunidad en comunidad, pues se hacen en referencia a particularidades culturales e

históricas y aunque “viajan e influncian otras performances de alguna manera suceden siempre *in situ*, son inteligibles en el marco de los ambientes inmediatos y los asuntos que las rodean” (Taylor 2016, 381p). “El lugar nos permite pensar en las posibilidades de la acción, pero la acción también define el lugar” (Taylor 2016, 923p⁸). Desde la musicología el espacio que comporta la acción es llamado escena musical. Este concepto resulta acorde para el estudio de la gaita como una tradición participativa que vincula a las personas ya no como público espectador sino como participantes activos, inclusive en espacios como bares y discotecas que rompen con la dinámica de participación tradicional de la gaita. Además el concepto de escena considera que en estos espacios las personas usan la música como una forma de distinción e identificación.

El modelo de las escenas se aleja de conceptos como comunidad o “subcultura” y sus connotaciones totalizadoras sobre todas las acciones del individuo como opuestas a las de la cultura dominante. Esta perspectiva de trabajo comprende que “en un contexto tardío—moderno las identidades son cada vez más fluidas e intercambiables” (Chaney 1996 en Bennett y Peterson 2004). El concepto de escena que plantean Bennett y Peterson se sustenta en la idea de “campo” de Pierre Bourdieu (1984) y la idea de “mundos del arte” de Howard Becker (1982) (Bennett y Peterson 2004). Son numerosos los estudios sobre escenas locales y cada vez más aparecen otros sobre escenas en espacios translocales y virtuales:

La música e” una importante forma en la que millones de personas encuentran placer, definen quienes son y afirman su pertenencia a un grupo. Mientras la industria musical es global, mucha música es hecha y disfrutada en situaciones diversas desligadas de estas corporaciones mundiales [...] El concepto de ‘escena musical’ es cada vez más utilizado por investigadores académicos para designar los contextos en los que grupos de productores, músicos y fans comparten colectivamente sus gustos musicales comunes y se distinguen colectivamente de los demás (Bennett y Peterson 2004, 1).

Una crítica que enriquece los planteamientos de Bennett y Peterson (2004) y a la cual me adhiero, es la que realizan Pedro, Piquer y Del Val (2018). Los autores cuestionan la fragmentación artificial de las “categorías espacio temporales” de las escenas como locales, virtuales o translocales apuntando que estas distinciones no se corresponden con la realidad contemporánea en la que se manifiestan unas intersecciones de todas estas dimensiones. “Los procesos translocales también están anclados en escenarios locales. Asentada en lugares y prácticas concretas, la localidad está atravesada por distintas

geografías y flujos mediáticos, tecnológicos y culturales” (Pedro, Piquer y Del Val 2018, 69).

...Cualquier escena urbana contemporánea tiende a contar con dimensiones online y offline conjugadas de múltiples formas. Por tanto, entendemos que los participantes de las escenas musicales tienden a estar conectados a distintos niveles, tanto en el interior de una escena como en interacción con otras, de manera que las escenas se reproducen tanto por los encuentros cara a cara como por la conexión a través de internet (Pedro, Piquer y Del Val 2018, 70).

Las personas entrevistadas durante esta investigación fueron creando redes sociales en el mundo real y en el virtual en un espacio en constante flujo y comunicación tanto de personas como de productos culturales entre localidades. En estas redes comparten su gusto por la gaita, organizan eventos, se dan a conocer y promocionan sus trabajos artísticos o discuten asuntos de la historia o de los estilos. Por tanto las relaciones al interior de la escena será un componente importante en esta investigación pues ellas sustentan la migración y facilitan la integración en el nuevo destino. La gaita como tradición participativa multi-situada, en constante cambio y comunicación implica una serie de prácticas que incluyen:

...Eventos o experiencias musicales de consumo musical; conductas corporales o sociales producidas en torno a la música, procesos subjetivos, relaciones interpersonales o participaciones colectivas; modos de vestir o el *look* general y todos los elementos que distinguen las prácticas sociales (López Cano 2006, 6).

El concepto de escena es una herramienta de descripción y análisis del espacio practicado por personas vinculadas por su gusto musical. En esta tesis doctoral se verán reflejadas la actividad de los integrantes de los tres grupos musicales de gaita ya señalados y a las personas que he logrado entrevistar en las presentaciones en vivo, que algunas veces pude ver en repetidas ocasiones. Sin embargo, cabe anotar que la audiencia de un espectáculo es una población flotante difícil de caracterizar y de hacer un seguimiento estricto del grado de vinculación que establecen entre sí. En consonancia con lo anterior, presento qué hacen los músicos en el escenario, sus recursos interpretativos y la respuesta que tienen en el público, ya sea el baile, el canto o cualquier otra manifestación. Advierto al lector que guste de un esquema más lineal que mi intención ha sido reflejar la realidad del fenómeno de la performance de la música de gaita como un momento que ocurre en el espacio y en el tiempo, pero también un espacio creado a través del cuerpo, que implica conocimientos, ideas, suposiciones y expectativas de los músicos y los participantes, además de conllevar unos resultados.

Teniendo en cuenta que la música de gaita como música tradicional se desarrolla en medio de este solapamiento de procesos locales y transnacionales y su producción cultural es construida cada vez más fuera de un circuito local o nacional propongo el estudio de la migración desde las consideraciones de Levitt y Glick-Shiller (1992; 1995) quienes definen la migración transnacional como “los procesos por los cuales los inmigrantes construyen campos sociales que vinculan su país de origen con su país de asentamiento” (1992, 1). “El proceso por el cual los inmigrantes forjan y mantienen múltiples relaciones sociales simultáneamente entrelazadas, que unen sus sociedades de origen y las sociedades de asentamiento” (1995, 48). El concepto de migración transnacional rompe con la idea de que los migrantes pierden los lazos familiares y culturales con sus lugares de origen y van asimilándose paulatinamente a la cultura dominante de la sociedad receptora. Las tecnologías de comunicación y el acceso a los medios de transporte de larga distancia permiten al migrante mantener la conexión con la realidad de su país de origen y el país receptor. De esta forma construye y desarrolla estrategias para integrarse tanto a la sociedad de destino como a la emisora (Levitt y Glick-Schiller 2004).

La “migración transnacional”, se comprende como un proceso que se escapa a las determinaciones de un país, pues rebasa las fronteras nacionales debido a las complejas redes creadas por los propios migrantes que se abren nuevos espacios sociales más allá del Estado-nación. Los migrantes mantienen los vínculos entre el lugar de origen y el o los de destino transformando ambos espacios (Micolta León 2015). “A través de los circuitos migratorios transitan, además de personas y dinero, una serie de bienes simbólicos (música, narraciones, imágenes, experiencias, discursos, entre otros) que permiten la reconstrucción de la referencia comunitaria y del espacio social” (Hirai 2012, 88).

Por estas características la teoría de migración transnacional se ajusta y explica mejor el proceso migratorio de nuestro estudio frente a otros conceptos como el de diáspora, que da cuenta de la situación que enfrentan migrantes, cuya relación con el país de origen es más conflictiva que la que puede tener un migrante cuyas posibilidades de comunicación con la actualidad de sus países de origen y el de retorno es más accesible.

En este punto cabría llamar la atención sobre la pervivencia de una música tradicional en distintas localidades y sobre los asuntos de identidad, pero propongo un

enfoque en línea con García Canclini quien apuesta por estudiar no ya las identidades sino las transformaciones, “la heterogeneidad social multicultural”:

Repensar la identidad en tiempos de globalización es repensarla como una identidad multicultural que se nutre de varios repertorios, que puede ser multilingüe, nómada, transitar, desplazarse, reproducirse como identidad en lugares lejanos del territorio donde nació esa cultura o esa forma identitaria. De manera que la reflexión sobre la identidad, en términos conservacionistas aparece hoy como un intento de forzar los hechos, detener procesos sociales en constante renovación y transformación, embalsamar en un conjunto de rasgos algo que de hecho está transformándose incesantemente. Pero como estas transformaciones se dan con una variedad de referentes heterogéneos, se sostiene que tal vez haya que desplazar el objeto de estudio y pensar que el objeto principal o uno de los principales para las ciencias sociales no sería la identidad, sino la heterogeneidad social multicultural (García Canclini 1997, 80-81).

Para el ciclo de procesos musicales que se desencadenan por el contacto cultural la etnomusicóloga Margaret Kartomi (1985) propone el término de “transculturación musical”. Esta línea de trabajo se encuentra precedida por los aportes de Ortiz 1940, 1963; Nettl 1978; Hesse 1971; List 1954 y Merriam 1955. Kartomi ofrece inicialmente argumentos contra el término aculturación: según la autora esta palabra tiene una historia de significados contrapuestos y algunos involucran el dominio de una cultura superior sobre una inferior; por otra parte, indica que su etimología pone el énfasis en esta unión y no en el resultado, el sufijo “ac” del latín *ad*. Reunir implica la suma de culturas, pero la autora apunta que intentar aislar los elementos constitutivos de las culturas progenitoras que se encuentra ahora en un nuevo contexto con nuevos significados es una quimera.

Tal vez el término más aceptable para indicar el ciclo completo de procesos musicales positivos desencadenados por el contacto cultural —en oposición con los resultados del contacto sea “transculturación musical”. Esta expresión no carga con una historia etimológica confusa o etnocéntrica, ni está orientada hacia la unión de las culturas progenitoras del producto musical [...] La transculturación ha sido definida (Webster) como “un proceso de transformación cultural marcado por el influjo de nuevos elementos culturales y la pérdida o alteración de los existentes” [...] Acuñado en 1940 por el antropólogo cubano Ortiz, el vocablo está relativamente libre de significados ambiguos. Como se lo ha definido antes, su significado se limita a los procesos de transformación engendrados por contacto. Al contrario que la palabra aculturación, no intenta cubrir ni confundir los procesos y las respuestas al contacto (Kartomi 2001, 365-366).

Veamos entonces la definición de Ortiz del término en su libro *Contrapunteo cubano entre el tabaco y el azúcar*, el cual introduce con la aclaración de que se le permita utilizar este neologismo para evitar el uso de *aculturación*:

[...] nos atrevemos a proponerlo para que en la terminología sociológica pueda sustituir, en gran parte al menos, al vocablo *aculturación*, cuyo uso se está extendiendo actualmente.

Por *aculturación* se quiere significar el proceso de tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones sociales de todo género. Pero *transculturación* es vocablo más apropiado.

He escogido el vocablo *transculturación* para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano, así en lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de su vida.

La verdadera historia de Cuba es la historia de sus intrincadísimas transculturaciones. [...]. Todos ellos [migrantes] arrancados de sus núcleos sociales originarios y con sus culturas destrozadas, oprimidas, bajo el peso de las culturas aquí imperantes [...] y todavía más culturas inmigratorias, en oleadas esporádicas o en manaderos continuos, siempre fluyente, siempre influyentes y de las más varias oriundece [...]. Y cada inmigrante como un desarraigado de su tierra nativa en doble trance de desajuste y de reajuste, de *desculturación* o *exculturación*, y de *aculturación* o *inculturación*, y al fin de síntesis, de *transculturación* (Ortiz 1940, 86-87).

El antropólogo cultural Josep Martí sigue la línea de Fernando Ortiz y utiliza el término en un esfuerzo por poner el énfasis en el resultado del contacto cultural, resalta los asuntos del cambio y la transculturación como proceso. “El transvase de contenidos de un entramado cultural a otro, tal como es normal que suceda en los procesos transculturales, [implica] determinados cambios de tipo formal [...] como resultado de la propia constitución y dinámica interna del nuevo entramado cultural en el cual se ha producido la difusión (Martí 2004 en Ibarra Ramírez 2014, 95). Martí también pone en relación el concepto de identidad, sin que sea contradictorio para su análisis – tampoco lo es para mi trabajo, pues como bien lo explica “hay transculturación porque hay culturas” y “hay identidad porque hay algo que se puede trascender”:

En todo caso, hablar en términos críticos de transculturación presupone implicarnos asimismo en la problemática de la identidad. De la misma manera que decimos que “*making history is a way of producing identity*” (Friedman 1994: 118), también hacemos historia cuando aplicamos la idea de transculturación o de aculturación, y, por tanto, también entramos en el complejo fenómeno de las identidades. Sin la idea de identidad, el concepto de transculturación, sin duda alguna perdería fuerza y relevancia. Son dos ideas que se refuerzan y complementan mutuamente: En los términos clásicos del concepto, hay transculturación porque hay culturas —que se identifican (o son identificadas) como algo existente y diferente— que entran en contacto; hay identidad (entre otros motivos) porque la misma idea de transculturación implica la existencia de algo que se puede trascender y que, por tanto, posee su propia identidad. Las identidades son sólo significativas en cuanto interactúan entre ellas (Martí 2004, 2).

Propongo este término más como enfoque metodológico –más que como una definición– que se utilizará para señalar las transformaciones. Un cambio desde el estudio de las tradiciones estáticas a los procesos de transformación social, siendo más acorde al espacio multicultural en el que se realiza la música de gaita, como apunta Martí, la idea de las transculturaciones culturales implica adentrarnos y profundizar sobre los asuntos de identidad.

Una herramienta ideal para el estudio de las dinámicas del cambio social y las transformaciones es la generación (Leccardi y Feixa 2011). La palabra generación es usada constantemente en la cultura gaitera para nombrar a un grupo de personas en una etapa de la historia del género con experiencias compartidas sobre las ocasiones festivas, procesos de fabricación de los instrumentos, creación musical, enseñanza y difusión. También se distingue con la palabra generación las distintas etapas de un grupo de gaita (Gaiteros de San Jacinto, Gaiteros de San Jacinto Nueva Generación, Gaiteros de San Jacinto Quinta Generación, etc.).

El sociólogo inglés Philip Abrams (1982) desarrolló la perspectiva iniciada por Mannheim. Abrams ahondó en la concepción histórico-social de la generación relacionándola con la noción de identidad. Para Abrams la individualidad (identidad) y la sociedad se construyen socialmente. En consecuencia, se deben analizar sus conexiones a lo largo del tiempo. La identidad vendría a ser la conciencia del entramado de la historia de vida individual con la historia social. Para Abrams, una generación, dentro de la sociología, es el espacio temporal en el que se construye una identidad con los recursos y significados al alcance dentro del contexto social e histórico. Ya que las nuevas generaciones proponen nuevas formas identitarias. Las generaciones sociológicas no se pueden medir o predecir su ritmo en un tiempo regular, ni se suceden las unas a las otras como generaciones biológicas sino que terminan cuando se pierde la relevancia las prácticas sociales en las que se sostenía un sistema.

El enfoque de trabajo desde la performance participativa me permitió hallar nuevas perspectivas y alejarme de ciertas suposiciones para revisar el objeto de estudio. Utilicé un diseño de investigación emergente que me permitió explorar e ir ajustando los focos de análisis y la manera de observarlos. Mis intereses iniciales estaban en la búsqueda por el significado que otorgan las personas a la música de gaita y a medida que me fui adentrando en las escenas y en los eventos en vivo, el cuerpo, el baile y la performance cobraron mayor relevancia, puesto que se fueron tornando en recursos que expresaban memoria, que cuestionaban la temporalidad y que comportaban el espacio. Los espacios donde se presentaban los grupos de mi estudio –en Colombia y en Madrid– no fueron siempre los mismos, ni las personas, pero cuando se interpretaba música de gaita los cuerpos bailando, los músicos tocando y contando historias creaban la “escena” de la gaita.

Para integrar la búsqueda por el significado que otorgan las personas a la gaita y la performance el enfoque fenomenológico resultó el más adecuado:

El enfoque fenomenológico está orientado a entender el significado que los eventos tienen para las personas que serán estudiadas [...]. La posición fenomenológica ve al individuo y a su mundo como co-constituido [...] En el verdadero sentido, se considera que la persona no tiene existencia aparte del mundo, y el mundo no tiene existencia aparte de la persona (Maykut y Morehouse 1994, 3).

La articulación de este enfoque debe su teorización a autores como Maurice Merleau Ponty (1945) y Michael Polanyi (1962, 1967); Polanyi y Prosch (1975) y, según Van Manen (1990) los cuatro aspectos de la experiencia vivida que son de interés para la fenomenología son:

Espacio vivido: espacialidad

Cuerpo vivido: corporeidad

Tiempo vivido: temporalidad

Relaciones humanas vividas: relacionalidad

Desde la fenomenología de Merleau-Ponty (1945) que sigue la línea de Husserl (1922) el cuerpo y la performance del baile se estudian como elementos que expresan la historia personal desde la concepción de “cuerpo vivido” y “cuerpo habitual”. Se considera el rol del cuerpo como esencial o trascendental en toda experiencia.

En Husserl la percepción y los hábitos del cuerpo están relacionados y disponibles para ser actualizados en los actos presentes (García 2012). En Merleau-Ponty “la introducción de la corporalidad en la esencia de la subjetividad se fundamenta en el rol indispensable que cumple el cuerpo (su comportamiento, su motricidad y su gestualidad) en la captación o dación de sentido” (Espinal 2011, 190-191). Sólo a través de la percepción accedemos a una “verdad” del mundo, y esto es posible, porque tenemos un cuerpo y un contacto con el mundo previo a una reflexión o actitud analítica del mismo (Espinal 2011, 199).

Merleau-Ponty distingue entre un cuerpo habitual, el de la existencia general y pre-reflexiva, y uno adecuado al mundo en el que está inmerso y por el cual sujeta su espontaneidad, puesto que ya ha adquirido una serie de habitualidades, pero ambos están en constante compenetración: “el vaivén de la existencia que en un momento se deja corporizar y en otro va hacia actos personales” (Merleau-Ponty 1957b, 95). En Merleau-

Ponty la percepción no está condicionada por categorías intelectuales o juicios tácitos previos como en el caso de las propuestas acerca de la percepción en Descartes y Kant:

La experiencia motriz de nuestro cuerpo no es un caso particular de conocimiento; nos proporciona una manera de acceder al mundo y al objeto, una ‘practognosia’, que debe reconocerse como original, y, quizá, como originaria. Mi cuerpo tiene su mundo o comprende su mundo sin tener que pasar por unas representaciones (Merleau-Ponty 1945, 164).

La concepción del cuerpo como una forma de conocer que apuntaba Merleau-Ponty es asimilada por los *performances studies*. Pero en el seno de esta disciplina existen posturas opuestas. Por un lado, aquella que limita la vida de la performance al tiempo presente y a lo efímero. “La performance no puede ser guardada, grabada, documentada, sin que participe en la circulación de la representación [...]. El ser de la performance, como la ontología de la subjetividad propuesta aquí, deviene performance a través de la desaparición” (Phelan 1993, 146). Por otro lado, la performance como participante en la transferencia y continuidad del conocimiento, de la historia y de la memoria:

Las genealogías de la performance se basan en la idea de movimientos expresivos como reservas mnemónicas, que incluyen movimientos modelados, realizados y recordados por los cuerpos, movimientos residuales retenidos implícitamente en imágenes o palabras (o en los silencios entre ellas), y movimientos imaginarios soñados en las mentes, no previos al lenguaje sino constitutivos de él (Roach 1996, 26).

A través de la participación en las escenas de gaita durante mi estudio pude ver cómo, en ciudades tan lejanas del foco gaitero (Montes de María) como Madrid, las personas que participaban y que construían la escena tenían claros los códigos de acción y cuando sucedía una ruptura, como un baile “extraño” o una disposición del público distinta a la que se solía esperar se ponían en marcha tanto acciones “risas”, “miradas reprobatorias” o discursos que apuntaban a un conocimiento sobre la historia y la cultura del género.

El estudio de la performance ha puesto en cuestión posturas opuestas de lo que se entiende por performatividad. Por un lado desde los *performances practices* el término hace referencia a los medios que permiten la creación y recreación de la música en la interpretación. En términos prácticos se separa la composición de la interpretación — performance—. Por tanto, en esta línea de trabajos el foco es la interpretación musical como texto, o la interpretación e improvisación a partir de una determinada composición. En este orden encontramos autores como Edward Cone (1968), Gerard Béhague (1984), Bruno Netti y Melinda Russel (1998) entre otros (Madrid 2009).

Por otra parte, la performatividad en los *performances studies* se refiere a una cualidad del discurso, lo performativo alude al lenguaje que actúa en tanto que existen oraciones que performan lo que están diciendo. Esta perspectiva la han desarrollado teóricos como John Searle (1965), John Langshaw Austin (1975), Jacques Derrida (1982) desde campos como la filosofía y la retórica. Esta función performativa de la comunicación influyó la corriente lingüística de la antropología de Dell Hymes (1975), Richard Bauman (1975), Michelle Rosaldo (1982), Charles Briggs (1988). Los *performances studies* tratan de entender qué es lo que hacen las acciones, eventos o manifestaciones culturales y qué permiten hacer a la gente. De ahí que desde esta perspectiva se estudien desde la danza, la música, el teatro o los rituales hasta la construcción de identidades, el uso del cuerpo en la vida cotidiana, el activismo político, etc..

La pregunta de los *performances studies* ¿Qué es lo que hacen las acciones, eventos o manifestaciones culturales y qué permiten hacer a la gente? Antony Seeger (1992) la traduce a la música como ¿Qué sucede cuando la música sucede? los elementos de la música son útiles en tanto explican cómo son usados por los músicos y qué generan en la audiencia. La performatividad alude a una cualidad del discurso, en tanto lo performativo permite lograr una mayor integralidad —en hacer más comprensible— las acciones, eventos o manifestaciones culturales en el público receptor y su papel como agentes activos en el evento. Es en esta línea que trabajaré, el foco de esta tesis no está en describir qué es la música de gaita, sino qué genera tanto en los músicos como en las personas que participan en los eventos de gaita en vivo. La descripción de algunos de los elementos estructurales de la música de gaita está justificada en tanto que sirven para explicar cómo son usados y las respuestas que tienen los participantes.

Para Seeger una etnografía de la música debe analizar “qué pasa cuando la gente hace música” (Seeger 1992, 90). Las preguntas que el investigador debería plantearse según este autor son las que cuestionan cuál es el efecto de la música en el resto de la vida social de una persona, las razones de un individuo o un grupo para interpretar o escuchar una música particular en un determinado contexto espacial—temporal y las situaciones en las que se practica; qué genera la performance en los músicos, los participantes y otros grupos, el investigador debería además considerar qué relación tiene el individuo con la tradición (Seeger 1992).

Tras mi propia experiencia de adaptación sociocultural como migrante en España considero relevante analizar no solo las transformaciones musicales sino los significados que dan las personas a la práctica cultural y el papel que juega la música en la adaptación y preservación de la propia identidad en un nuevo entorno. A los inmigrantes se les considera como un grupo en alto riesgo de sufrir afecciones psicológicas (Berry 1992). La migración requiere de un proceso de adaptación social, al cual se le conoce, en la literatura del tema, con el término de “ajuste del migrante” (Bhugra 2004). El ajuste óptimo requiere desarrollar unas estrategias de adaptación emocional y de adaptación sociocultural y conductual. La adaptación emocional se refiere al bienestar percibido, la satisfacción con el nuevo estilo de vida, las nuevas circunstancias y el manejo de las situaciones cotidianas. Las estrategias de adaptación sociocultural se reflejan en el aprendizaje de destrezas acordes a la cultura del lugar de destino, tales como: mantenimiento de cierto contacto de apertura, intercambio, retroalimentación para enfrentar los problemas externos de la vida diaria, pero con una mirada afín a su nuevo contexto.

El concepto resiliencia se vincula en esta la investigación con los conceptos de vulnerabilidad, riesgo y mecanismos protectores (Rutter 1993). La psicología positiva (psicología del funcionamiento humano positivo) define la resiliencia como la capacidad del ser humano para seguir proyectándose en el futuro e incluso extraer beneficios a pesar de acontecimientos traumáticos o desestabilizadores, de condiciones de vida difíciles y de traumas a veces graves (Manciaux y otros 2003).

Optimismo, esperanza, creencias religiosas y extraversión son algunas de las características de personalidad identificadas que intervienen en el desarrollo o cambio positivo a partir de experiencias traumáticas. Algunos estudios como los de Calhoun (1999) y Tedeschi (2000) clasifican tres categorías de cambio en la experiencia de crecimiento postraumático: cambios de las relaciones interpersonales, cambios en la propia persona y cambios en la espiritualidad.

Las experiencias traumáticas suelen transformar la cosmovisión y la escala de valores, las personas después de afrontar condiciones difíciles suelen revalorar o apreciar las cosas que antes daban por supuestas. Según las teorías que apuestan por el crecimiento o aprendizaje postraumático argumentan que, lo adverso de una situación puede aliviarse gracias a procesos cognitivos de adaptación. Estos logran restaurar la visión sobre el

propio individuo, sobre el mundo y los demás, todo lo cual genera la confianza o convicción sobre un progreso o mejora personal. En el crecimiento postraumático estudiado como un fenómeno de la cognición, la búsqueda de significado y las estrategias de afrontamiento cognitivo se consideran aspectos a estudiar (Vera y otros 2006).

Cyrulnik (2001) denomina tutor de resiliencia a “las personas que devuelven un sentido de esperanza, (...) brindando un acompañamiento incondicional, convirtiéndose en un sostén, administrando confianza e independencia por igual, a lo largo del proceso de resiliencia” (Puig y Rubio 2011, 119). Un tutor de resiliencia puede ser también un recurso externo, una relación afectiva, una institución social o cultural que permite resurgir después de un trauma.

A continuación presento algunas investigaciones que son susceptibles de ser valorados en este apartado pues han servido de sustento teórico y metodológico sobre los procesos de adaptación de los migrantes en relación con sus prácticas musicales.

El antropólogo y etnomusicólogo Iñigo Sánchez (2008) en *Cubanos en diáspora* estudió la relación entre las prácticas musicales cotidianas de un grupo de cubanos y los procesos de construcción de la *cubanidad* fuera de la isla, los vínculos que mantienen con el lugar de origen y su capacidad de transformación en la sociedad de destino (2008, 170). La investigación reveló que, aunque no hay asociaciones o colectivos organizados de cubanos en Barcelona los espacios de ocio cubanos en esta ciudad sirven de enclave para la ayuda y apoyo mutuo. Sobre esta infraestructura material y humana, la música conecta a los cubanos residentes en Barcelona pues hace posible la expresión de una serie de vínculos de pertenencia a la comunidad. El espacio privado, el solar y el salón de bailes son recreados en la diáspora funcionando como en su contexto original. “el análisis propuesto revela una memoria sensorial en la que cada sentido apela a la emoción desde elementos materiales y afectivos que pertenecen a momentos históricos distintos de la vida colectiva y personal, real o fantástica” (Sánchez 2008, 346).

Un estudio también realizado en Barcelona sobre el asentamiento de colombianos en España es el del antropólogo gallego Manuel Mandianes (2008) *Colombianos en Barcelona*. Las conclusiones a las que llegó Mandianes son las siguientes: las asociaciones de colombianos en Barcelona hacen actividades cuyo objetivo es recrear las referencias a Colombia. Las asociaciones de colombianos se sirven de la fiesta para integrar a los migrantes recién llegados en los grupos ya contruidos en España y para

fortalecer estos mismos grupos. Aunque contradictoriamente su asociación en estas redes refuerza su aislamiento y segregación en la sociedad española. El trabajo de Mandianes estudia la fiesta como elemento de integración y responde a las siguientes preguntas: quién celebra las fiestas, cómo se ven los colombianos a sí mismos y cómo los ven quienes conviven con ellos, dónde, es decir su visión del espacio en el que se celebran sus fiestas y cuándo, en qué momentos las celebran y por qué. El abordaje desde la fiesta de este trabajo me permitió reflexionar sobre la importancia del encuentro festivo como factor de integración, lo cual modeló el enfoque de mi investigación hacia los aspectos performativos de la música de gaita.

El libro del sociólogo y musicólogo chileno Christian Spencer (2017) *¡Pego el grito en cualquier parte! Historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile durante el período postdictatorial (1990-2010)* presenta la performance como un dispositivo que articula los conocimientos, prácticas y repertorio desde el punto de vista del dominio técnico y teatral de la música (performatividad) y sus consecuencias sociales (performatividad). Spencer realiza una etnografía musical que cruza las voces de diferentes actores sociales con la del investigador; una metodología que se mueve entre los estudios de música popular, la etnomusicología y las perspectivas de la sociología urbana. La metodología utilizada por Spencer me resultó rigurosa y esclarecedora para el estudio de la música de gaita como tradición participativa puesto que abordó la experiencia performativa y el cuerpo como encarnador de la memoria y la identidad.

LA RECOLECCIÓN, LA CODIFICACIÓN Y EL ANÁLISIS DE LOS DATOS

Para el análisis de la información utilicé el método comparativo constante ya que favorece el desarrollo de respuestas a fenómenos respecto de lo que ocurre y por qué. Ofrece resultados que detallan los distintos comportamientos de los participantes por lo que contribuye a la investigación sobre la gaita como tradición participativa. La comparación continua de este método hace manifiestos los patrones de conducta y las relaciones sociales de los participantes; permite construir conceptos, teoría a través de los datos mismos y no de suposiciones previas o de la teoría existente sobre algún tema, lo que supone que refleja mejor el objeto de estudio. La generación de teoría a partir de este método más que generalizar favorece una explicación detallada y exacta del fenómeno. Su poder explicativo está en poder predecir a partir de los hallazgos del estudio. Permite

realizar simultáneamente la codificación y análisis de los datos para desarrollar conceptos, identificar su comportamiento y propiedades, explorar las interrelaciones e integrarlos en una teoría coherente.

La consolidación, valoración de los resultados y construcción de conceptos para el desarrollo de un aparato teórico es un proceso posterior y se realiza cuando a partir de los hallazgos encontrados se contrasta o amplía la visión de la realidad encontrada con los aportes de otros autores sobre el tema investigado.

Empleé este método para descubrir categorías emergentes, esto es dimensiones del fenómeno que por su frecuencia sobresalen en el discurso de las personas. Las cuales fueron: formación musical, escena musical, migración, procesos de adaptación y performatividad. Estas categorías sirvieron como marco de referencia para la interpretación del fenómeno. Esto sustentando por la noción de abducción propuesta por Charles Sanders Peirce (Psillos 2009). Estas categorías definen un contexto de interpretación que permite dar cuerpo y orientación a tareas como organizar, segmentar y codificar datos. Los aspectos operativos son importantes porque su reducción o concreción pueden facilitar o dificultar un acercamiento sistemático, riguroso, minucioso y creativo a los datos (Muñoz 2017). Las he definido de la siguiente forma:

FORMACIÓN MUSICAL. Los estilos de aprendizaje que han contribuido al conocimiento de la música y las herramientas didácticas del proceso de enseñanza.

ESCENA MUSICAL. Espacio vivido o performado, elementos del estilo de vida, uso de sustancias alcohólicas o psicoactivas, estilo de vestir, visión política, cosmovisión de los músicos y aficionados de la música de gaita en el espacio local a estudiar. Relaciones con otros colectivos que comparten el mismo gusto musical en otras localidades.

MIGRACIÓN. Todas las formas de movilización de las personas participantes en el estudio, las motivaciones de la decisión de migrar y las relaciones que sustentan este tránsito. Políticas que contribuyen o impiden la migración.

PROCESOS DE ADAPTACIÓN. Vivencias, recuerdos significativos, hechos vividos, acciones individuales, cotidianidad personal relacionada con el ajuste ante los cambios en el espacio sociocultural.

PERFORMATIVIDAD: El uso de los elementos de la música y su correspondiente respuesta en la audiencia, acciones, eventos, baile, discursos alrededor del baile, iconografía.

Las categorías emergentes tal y como las he presentado no constituyen los capítulos de esta tesis, he optado por la saturación de los datos en cada una hasta llegar a los hallazgos que informen qué sucede en cuanto a estos aspectos en cada grupo y escena. Por ejemplo, he combinado los aspectos de la formación musical con la explicación sobre las generaciones en la música de gaita en el capítulo 2. De la misma forma en el capítulo 3. el discurso conecta los aspectos de las escenas musicales con el tipo de migración que se experimenta en ella.

El trabajo de campo de este estudio entrelaza el circuito de gaita tomando como eje a Madrid y sus relaciones con la escena de Bogotá y el municipio de Ovejas en Montes de María. Esto me permitió transitar entre dos países y tres localidades para entender la forma de ver el mundo de los migrantes: –bifocalidad cultural– un término que define Rouse (1992, 41) como una habilidad del investigador para “ver el mundo de modo alterno a través de un tipo totalmente diferente de lentes” ya que el migrante en su vida cotidiana mantiene activos sus vínculos con el lugar de destino y el lugar de origen (Hirai 2012).

A continuación, presento de forma detallada el trabajo de campo que empecé en el año 2016 y que cerré en marzo de 2020, que ha quedado registrado en mi diario de campo. Inicialmente como preparación para esta investigación, seguí manteniendo el contacto con la red de personas de la escena transnacional de gaita que había conocido por mi trabajo de fin de máster entre los años 2015 y 2016 (Zamora 2016); además de asistir a los eventos de gaita, acudí a conciertos de otros géneros de música colombiana con presencia en Madrid. En algunos casos participé como otra persona del público y en otros grabé en audio sus respuestas de cómo se habían enterado del evento, su nacionalidad, edad y su gusto por el artista que habían ido a ver. Las entrevistas y algunas presentaciones en vivo las grabé con la cámara digital de video Black Magic. También por su discreción utilicé mi móvil para registrar las respuestas de las personas del público que se sentían más cómodas al ser grabadas en audio solamente. Los eventos a los que asistí y los encuentros durante esta fase exploratoria fueron los siguientes:

Artista	Género	Fecha	Lugar	Tipo de trabajo realizado	Duración
José Miguel Angulo. gaitero e instructor en la Escuela de Música “Lucho” Bermúdez	Gaitero en el municipio El Carmen de Bolívar, Bolívar (Colombia)	13 de diciembre de 2015.	Facebook	Conversación que sostuvimos por Facebook	30 min.
Candeleros Cumbia	Cumbia/electro cumbia	25 de octubre de 2016	Café Berlín, Madrid	Observación y charla con los asistentes	1 hora
Puerto Candelaria	Electro cumbia	25 de octubre de 2016	Café Berlín, Madrid	Observación y charla con los asistentes	1 hora
Manuel Medrano	Pop, tropipop	20 de marzo 2017	Bar Galileo, Madrid	Observación y entrevistas grabadas a 60 asistentes.	2 horas
Santiago Cruz	Pop, tropipop	30 de marzo de 2017	Bar Galileo, Madrid	Observación y entrevistas grabadas a 30 asistentes al concierto en sala Galileo y su posterior transcripción	2 horas
Carlos Vives	Vallenato, usa el conjunto de gaita.	4 de abril de 2017	Wizink Center, Madrid	Observación y entrevistas a los asistentes. De los 62 entrevistados 30 eran colombianos, 22 mujeres y 8 hombres. El segundo grupo, más numeroso, eran los españoles: 12 personas, 6 hombres y 6 mujeres; le siguen Venezuela con 7 mujeres y Perú con 4 mujeres y un hombre. El resto de las nacionalidades presentes eran: Honduras, 2 personas; Italia, 2 personas; Bolivia, Alemania, Ecuador, Guatemala y Nigeria, una persona respectivamente.	2 horas

La Criba Psicotropical	Grupo colombiano que fusiona salsa con otros géneros, entre ellos ritmos colombianos como la cumbia. Usan la gaita y la tambora.	24 de junio de 2017	Bar El Intruso, Madrid	Observación	2 horas
Saúl Ariza, líder de agrupación La Criba		Junio de 2017	Domicilio de Saúl Ariza en Madrid	Entrevista a profundidad centrada en su recorrido musical, su tipo de estancia, las expectativas de éxito a mediano y largo plazo.	45 minutos

Tabla 1. Fase exploratoria del trabajo de campo.

La constante incursión en el campo me permitió definir mejor mi objeto de estudio: decidí decantarme por la música de gaita y estudiar aquellos grupos que no solamente utilizan instrumentos del conjunto de gaita sino, también, por los que interpretan los ritmos de gaita. Las charlas que sostuve antes o después de terminar los eventos me sensibilizaron con el tema de la migración, pues en su mayoría las personas que pude entrevistar eran colombianos que hablaban ampliamente sobre su proceso de adaptación al nuevo entorno y que en algunas ocasiones reconocí en varios eventos. Estas personas –como me lo hicieron saber– solían frecuentar lugares donde se presentaba “música colombiana”, esto es tanto artistas del pop o la música urbana hasta cantantes de música folclórica de Colombia. Además, los miembros de los grupos de gaita me recomendaban a otros grupos y comencé a ver la red de relaciones que se tejían entre Madrid, Bogotá y Montes de María⁹.

En esta nueva fase de la investigación los grupos observados fueron: La Rueda de Madrid, Candeleros, Guacamayo Tropical, Bajeros de la Montaña, La Perla, Son de la Provincia, Lumbalú, Los Gaiteros de San Jacinto, Los Gaiteros de Ovejas, Los Bajeros de la Montaña Cuarta Generación, Los Gaiteros de San Jacinto, el músico y productor

⁹ Lo mencionó aquí en este orden, porque al estar en Madrid este era el sentido que tenía la comunicación. Aunque en general procuro usar Montes de María, Bogotá y Madrid.

colombiano residente en Madrid, Edgar Sarmiento, los investigadores e intérpretes andinos de gaita Urián Sarmiento, Federico Ochoa y Julián Gómez, los gaiteros e instructores Ferney Fernández y José Miguel Angulo y el tamborero¹⁰ Álvaro Llerena Martínez. En total 31 registros en más de 40 horas de grabación. Para referirme a estas entrevistas las citaré con el apellido del entrevistado y el año. Ejemplo: (Garnica, entrevista 2016).

Nombre y relación con la gaita	Fecha	Lugar	Tipo de trabajo realizado	Tiempo
Diego Garnica. Gaitero de La Rueda de Madrid	27 de julio de 2016	Madrid. Bar en Malasaña	Conversación grabada en audio.	1 hora
Jason Moreno, organizador de las clases de danza afrocolombiana con gaita en vivo.	22 de julio de 2016	Madrid. Sala de ensayo en San Bernardo	Entrevista a profundidad grabada en video. Variables por considerar: historia personal, proceso migrante, descripción de la red alrededor de la gaita en Madrid.	40 min
Jason Moreno Madrid Danza Afro. Bailarín, algunas veces toca la tambora en La Rueda de Madrid	1 de junio de 2017	Universo Sonoro. Salas insonorizadas de alquiler por horas. Madrid	Participación en la clase de baile anunciada por Jason en sus redes sociales. Grabación y entrevista a los asistentes al terminar la clase. Aplicación de un cuestionario a los participantes de la clase de danza de gaitas, variables: edad, nivel educativo alcanzado, tipo de estancia en España, asistencia a eventos de música colombiana y forma de enterarse, relación entre música e identidad.	2 horas
La Rueda de Madrid	1 de septiembre de 2017	Bar El Intruso, Madrid	Observación participante durante el concierto. Grabación del evento y entrevistas en audio a algunos asistentes.	2 horas
La Rueda de Madrid y Parranda Polar (grupo de lituanos que interpreta cumbia y vallenato)	1 de octubre de 2017	Bar El Intruso, Madrid	Observación participante durante el concierto. Grabación del evento y entrevistas en audio a algunos asistentes.	2 horas

¹⁰ Tambolero o tamborero se usan indistintamente en el mundo de la gaita para referirse al intérprete del tambor alegre, incluso en el trabajo de campo escuché el término alegrero.

Shangó Dely. Percusionista de La Rueda de Madrid	18 de octubre de 2017	Estudio Matilda, Madrid.	Entrevista a profundidad grabada en video y luego conversación grabada en audio.	1 hora
David Meza. Gaitero de La Rueda de Madrid.	18 de octubre de 2017	Madrid. Centro Cultural Matadero	Entrevista a profundidad grabada en video y luego conversación grabada en audio.	2 horas
La Rueda de Madrid y Herederos de Petrona	8 de noviembre de 2017	Madrid. Sala Caracol	Observación participante durante el concierto. Grabación del evento y entrevistas en audio a algunos asistentes.	2 horas
Álvaro Llerena. Tambor alegre en La Rueda de Madrid.	28 de noviembre de 2017.	Madrid. PKO Studios, Boadilla del Monte	Entrevista a profundidad grabada en video, observación durante el proceso de grabación para un álbum que incluía el tambor alegre.	5 horas
Urián Sarmiento. Investigador e intérprete de gaita.	7 de diciembre de 2017	Barrio la Candelaria, Bogotá. Casa de Urián.	Entrevista a profundidad. Grabación en video y audio. Grabación de su interpretación del alegre y la gaita.	1 hora
José Vásquez Plata “Joche” Plata. Gaitero de Los Bajeros de La Montaña e instructor en Bogotá.	11 de diciembre de 2017	Parque Nacional Enrique Olaya Herrera, Bogotá.	Entrevista a profundidad Grabada en video, grabación de su interpretación del alegre.	2 horas
Julián Gómez. Gaitero bogotano. Tiene a su cargo las redes sociales de Bajeros de la Montaña.	11 de diciembre de 2017	Parque Nacional Enrique Olaya Herrera, Bogotá.	Entrevista grabada en video.	½ hora
La Perla, grupo femenino.	12 de diciembre de 2017	Barrio Teusaquillo, Bogotá.	Entrevista a profundidad registrada con video y audio. Además, registré en video al grupo mientras tocaba.	2 horas
Los Gaiteros de San Jacinto.	15 de diciembre de 2017	Bar El Anónimo. Barrio Suba, Bogotá.	Observación participante durante el concierto. Grabación del evento y entrevistas en audio a algunos asistentes.	3 horas
Son de la Provincia	16 de diciembre de 2017	Casa Nuda. Barrio La Candelaria, Bogotá. II Encuentro de Gaitas en la Capital.	Grabación y participación en el evento. Entrevista al grupo y entrevista a asistentes	5 horas

Laura Ortiz. Gaitera y organizadora del Encuentro de Gaitas.	16 de diciembre de 2017	Casa Nuda. II Encuentro de Gaitas en la Capital.	Entrevista registrada en video y audio.	1/2 hora
Edwin “El Indio” Hernández. Gaitero de Totó la Momposina entre otras agrupaciones.	16 de diciembre de 2017.	Casa Nuda, Barrio La Candelaria, Bogotá.	Grabación del taller de gaita en el II Encuentro de Gaitas en la Capital.	1 hora
Henry Ortiz. Gaitero de la agrupación Los Gaiteros de Ovejas.	26 de enero de 2018.	Casa de Henry y su taller de instrumentos. Municipio de Ovejas, Sucre, Montes de María.	Entrevista a profundidad registrada en video y audio.	1 hora
Diono Orlando Yepes. Bajeros de la Montaña Cuarta Generación. Instructor y constructor de gaitas.	26 de enero de 2018.	Taller de los instrumentos de gaita. San Jacinto, Bolívar, Montes de María.	Entrevista a profundidad registrada en video y audio.	1 hora
Ferney Fernández. Gaitero e instructor de gaita	25 de enero de 2018	Casa de Ferney. Carmen de Bolívar, Montes de María	Entrevista a profundidad registrada en video y audio.	1 hora
Harold Rodelo y Adrián Castillo. Grupo, Bajeros de la Montaña Cuarta Generación. Harold Rodelo es instructor de gaita en la Casa de la Cultura de San Juan Nepomuceno	27 de enero de 2018	Mi casa familiar en San Juan Nepomuceno, Montes de María	Entrevista a profundidad registrada en video y audio.	½ hora
Los Gaiteros de Ovejas	29 de abril de 2018	Ovejas, Montes de María	Entrevista grupal registrada en video por encargo a la productora, Canal Cultura.	½ hora
Diego Garnica. Gaitero de La Rueda de Madrid	22 de mayo de 2018.	Madrid	Preguntas enviadas por correo electrónico y respondidas en archivos de audio.	½ hora
La Rueda de Madrid	17 de septiembre de 2019	Bar El Intruso, Madrid	Grabación y participación en el evento	1 hora.

Tabla 2. Fase del trabajo de campo centrado en la gaita.

De todos los grupos que aparecen en la tabla y que interpretan música de gaita, seleccioné tres: dos que han experimentado el proceso de migración, uno ha experimentado la emigración interna y otro la internacional, en tanto el tercero permanece en el lugar de origen. Estos tres grupos entre los 23 y los 41 años¹¹ comparten aspectos y hechos de la cultura de la gaita vividos en su edad de formación. Estos hechos son una formación musical de la gaita desde las escuelas, la asistencia a los festivales desde la niñez o juventud, la situación política, social y económica de la década de 1990 y el revival de la música de gaita gracias a las políticas culturales y a la acogida de los álbumes de Carlos Vives en esta misma época.

Otro criterio utilizado para realizar la elección de estas tres agrupaciones es la importancia de cada grupo en la escena a la que pertenecen y el reconocimiento de sus pares. Un aspecto también destacado que me llevó a trabajar con estos gaiteros fue la accesibilidad para solicitar y confirmar las entrevistas teniendo en cuenta que esta investigación se ha llevado a cabo en tres lugares distantes espacialmente. Esta accesibilidad la ponderé desde la solidaridad que evidenciaban las personas en participar y el manejo de medios para establecer la comunicación en línea; el uso que hacen de las redes sociales y las aplicaciones de mensajería. Así mismo se han sumado a los criterios de elección que los grupos tuvieran material discográfico o videos propios en YouTube, lo cual me permitió la audición y observación de las interpretaciones. Seleccioné agrupaciones en los que la mayoría de sus seis miembros permanecieran en la agrupación, aunque es casi una anomalía, pues los grupos de gaita suelen ser bastante inestables en su conformación y frecuentemente se sustituye a sus miembros. Esto facilitó la obtención y contraste de la información en el tiempo en que transcurrió este trabajo. Estos grupos son Los Gaiteros de Ovejas, Son de la Provincia y La Rueda de Madrid y reúnen a quince personas.

Las entrevistas más citadas serán por tanto las realizadas a estos tres grupos. Para evitar reiteraciones las presento aquí en orden cronológico y por ciudades. La primera que realicé fue una entrevista abierta hecha el 27 de julio de 2016 en un bar en el barrio

¹¹ El criterio más extendido para “definir” una generación es de 10 años, pero del trabajo de campo de esta investigación se desprende que, en la escena gaitera, las generaciones se entienden desde un periodo de tiempo común, en el que hechos sociales, formas de aprendizaje y tecnología vinculan o agrupan a los individuos. Este aspecto se discutirá en el capítulo Las generaciones en la tradición participativa de la gaita. Una herramienta para el estudio del cambio social.

de Malasaña a Diego Garnica del grupo La Rueda de Madrid. El registro lo hice con la aplicación de grabación de mi teléfono móvil y aparecerá registrada como (Garnica, entrevista 2016). Las siguientes fueron:

Una sesión de entrevista semiestructurada que sostuve con Shangó Dely de La Rueda de Madrid el 18 de octubre de 2017 en el estudio de grabación Matilda. A partir de este periodo de la investigación utilicé la cámara de video Black Magic y mi móvil para tener un respaldo del audio de cada entrevista.

Con David Meza de La Rueda de Madrid sostuve una sesión el 18 de octubre de 2017 en el Centro Cultural Matadero en Madrid. Empezamos con una entrevista semiestructurada con enfoque en áreas que resaltaron de la entrevista anterior realizada a Shangó Dely. Estas categorías de exploración fueron: formación musical, migración, procesos de adaptación y performance. La entrevista la registré en video y posteriormente sostuvimos una conversación que grabé solo el audio con mi móvil.

Una sesión bastante más larga, fue la que mantuve con Álvaro Llerena el 28 de noviembre de 2017, pues dada la apretada agenda de este músico me invitó a realizar la entrevista mientras hacía la grabación de los tambores en una producción musical que se llevó a cabo en Pko Estudios en Boadilla del Monte a las afueras de Madrid. Registré en video su interpretación de los ritmos de gaita y sostuvimos una conversación la cual grabé en video.

Cabe anotar que mi residencia en Madrid desde el año 2015 facilitó el trabajo con La Rueda de Madrid. Esto se traduce en el texto en una mayor proporción de datos sobre la escena madrileña y aunque he tratado, en cuanto me ha sido posible, mantener el equilibrio en los contenidos de los capítulos, se presenta más información sobre este espacio. Sin embargo no logré realizar una entrevista grupal como si lo hice con los otros grupos en Colombia. Algunas preguntas que surgieron durante mi proceso de lectura de las entrevistas las pude aclarar a través de correos electrónicos o mensajes en Facebook. El 22 de mayo de 2018 Diego Garnica a través de audios en un correo electrónico me dio la respuesta a varias preguntas puntuales y las registro como (Garnica, entrevista 2018). Para el trabajo con los grupos en Bogotá, después de agendar las citas y confirmar con varias agrupaciones en esa ciudad, viajé hasta allí y permanecí quince días, desde el 5 de diciembre hasta el 17 de diciembre de 2017. El 7 de diciembre visité al gaitero e

investigador Urián Sarmiento en su casa en el barrio La Candelaria para una entrevista en la que accedió a interpretar varios instrumentos del conjunto de gaita.

El 12 de diciembre entrevisté al grupo femenino, La Perla. Realizamos la sesión en la casa de una de sus integrantes en el Barrio Teusaquillo, como anoto en la tabla 2 una entrevista a profundidad registrada con video y audio. Además, registré en video al grupo tocando. Esta entrevista la citaré como (La Perla, entrevista 2017). El 11 de diciembre de 2017 en el Parque Nacional Enrique Olaya Herrera en Bogotá entrevisté a “Joche” Plata, y a Julián Gómez (Gómez, entrevista 2017) y (Plata, entrevista 2017) serán la referencia en el texto.

El 15 de diciembre de 2017 asistí a un concierto de Los Gaiteros de San Jacinto en el Bar El Anónimo en el barrio Suba en Bogotá. Lamentablemente los músicos no accedieron a realizar la entrevista aunque ya la habíamos agendado, pero pude grabar el evento y hacer entrevistas en audio a algunos asistentes sobre los motivos para asistir y su conocimiento sobre la gaita.

El 16 de diciembre de 2017 entrevisté a Son de la Provincia. Este día celebraron el II Encuentro de Gaitas en la Capital por lo que fue una jornada en la que pude conocer a otras personas de la escena, observar y participar del evento que empezó en la mañana y terminó en la madrugada. Fue posible grabar en audio las respuestas de los asistentes sobre, su grado de vinculación a la escena y su proceso de formación. Registré en video las intervenciones musicales de varios grupos, conversé con todos los miembros de SP y a través de una entrevista grupal semiestructurada abordé las categorías de estudio: formación, migración, adaptación y performance.

Posteriormente viajé hacia la Región Caribe de Colombia y el 26 de enero de 2018 tuve una cita con Henry Ortiz de Los Gaiteros de Ovejas. El plan inicial era tener una entrevista grupal, pero el resto de los miembros del grupo se encontraban trabajando o no estaban en Ovejas, Sucre. Esta situación la aproveché para profundizar en la conversación con Henry Ortiz sobre aspectos de la construcción de los instrumentos y el proceso de enseñanza, ya que Henry tiene un taller de instrumentos del conjunto en el patio de su casa en Ovejas y es instructor de gaita en este municipio. Para referirme a esta entrevista la citaré como (Ortiz, entrevista 2018).

Para realizar la entrevista grupal a Los Gaiteros de Ovejas me apoyé en la productora de cine Canal Cultura que dirige Carlos Castro. Envié por correo electrónico

a Carlos Castro las preguntas que quería que hiciera al grupo y conversé varias veces con él para mantener una dinámica de entrevista que se ajustara más a una conversación relajada. Este registro se realizó el 29 de abril de 2018 en la casa de Henry Ortiz en Ovejas, incluyó la interpretación por parte del grupo de un tema muy popular en el mundo de la gaita “Ay currura”, esto con el fin de contar con un buen video en el que pudiera apreciar la interpretación del grupo. En el texto aparecerá referenciada como (Gaiteros de Ovejas, entrevista 2018).

En el siguiente cuadro presento los integrantes de los tres grupos seleccionados en esta tesis y su área de influencia:

Nombre del grupo e integrantes	Origen del grupo	Radio de influencia
Los Gaiteros de Ovejas Henry Ortiz, líder del grupo y gaita hembra; Nawi Blanco, gaita hembra; Naime Rafael Baloco, cantante; Gregorio Ortiz, gaita macho; Carlos Andrés Ricardo, llamador y alegre; alegre: Jonatan Mate; José Ricardo, tambora.	Ovejas, Sucre, Montes de María	Todo el territorio de Colombia
Son de la Provincia Alex Muñoz, gaita hembra y líder del grupo; Carlos Andrés González, gaita macho; Sergio Lara, tambor alegre; Deimar Pío Molina, voz cantante; Juan Miguel Ricardo, tambora; Edwin Rojas, llamador.	Carmen Bolívar, Montes de María	Región Andina (Colombia)
La Rueda de Madrid. Diego Garnica, líder del grupo y gaita macho; David Meza, gaita hembra y en dependencia de los requerimientos de un evento se invita al tamborero Álvaro Llerena, hijo de la reconocida cantadora de bullerengue Petrona Martínez; a Arlin Torregrosa una bajista barranquillera y para tocar la tambora a Aboubakar Sylá un percusionista de Guinea Conakri.	Madrid	Madrid—Unión Europea

Tabla 3. Grupos de gaita en los que se enfoca esta tesis y su área de influencia

Tras analizar las transcripciones de las entrevistas a todos los grupos y personas entrevistadas proseguí con la identificación de sus cualidades y las comparé entre sí para hallar tanto coincidencias como diferencias. Los datos con características similares los agrupé; les asigné un nombre que indica el concepto al que pertenecen. Este proceso

sistemático se le llama codificación y contiene tres tipos de codificación: (1) abierta, (2) axial y (3) selectiva.

Utilicé el programa informático Atlas.ti.7 que cuenta con numerosas herramientas para el análisis de datos cualitativos. Lo empleé para la creación de códigos de significado y posteriormente para la agrupación de estos en categorías que relacionan los temas comunes en familias. Esta codificación contribuye a la construcción de conceptos elaborados sobre los hallazgos.

En la codificación abierta se generan códigos a partir de dos fuentes: la pre-codificación y los códigos in vivo. La pre-codificación son los códigos o subcategorías que se generan gracias a la subjetividad inductiva del investigador, mientras que los códigos in vivo son las expresiones y el lenguaje de los participantes, encontradas en las frases literales que emplearon y cuya riqueza se perdería al ubicarlas dentro de un código o porque simplemente no existe un rótulo que la abrevie (Bonilla y López 2016).

El presente trabajo explora los aspectos de la gaita como tradición participativa a través de la agrupación de los datos a partir de los códigos in vivo y códigos libres. Las categorías formación musical, migración, procesos de adaptación y performatividad están alimentadas por los datos de las entrevistas, por la observación en el campo y el contraste con la literatura existente sobre cada materia.

En la siguiente imagen se observa una captura de pantalla del trabajo en el programa informático Atlas.ti.7. En el texto resaltado en azul a la izquierda está el relato de Nawi Blanco del grupo Los Gaiteros de Ovejas en la entrevista realizada el 29 de abril de 2018. A la izquierda aparece en el cuadro amarillo el código “GO se forma con miembros de otros grupos” y dentro del código introduje la información que alimenta este código.

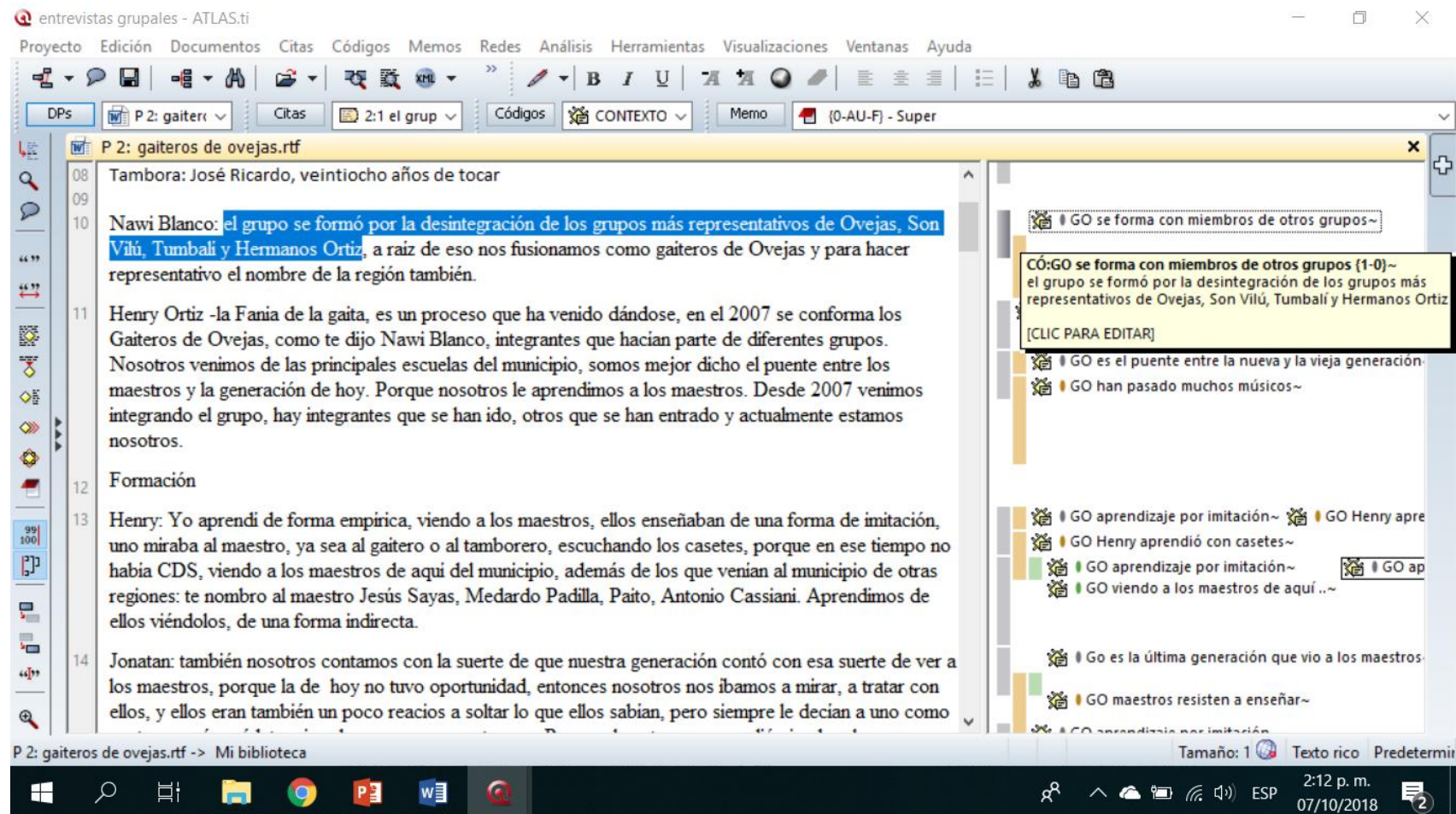


Imagen 1. Pre-codificación del trabajo en Atlas.ti.7.

Detallaré un poco más el proceso de codificación. El primer paso es la pre-codificación, para lo cual he utilizado códigos en vivo con el fin de mantener el lenguaje del participante; posteriormente, lo conceptualizo en una ficha que me permite acceder tanto al nombre corto que he dado al relato como a la información que he encontrado en la frase. Veamos el siguiente relato extraído de la entrevista realizada el 26 de enero de 2018 en Ovejas a Henry Ortiz de Los Gaiteros de Ovejas que ejemplifica el proceso: “Yo aprendí de forma empírica, viendo a los maestros, ellos enseñaban de una forma de imitación, uno miraba al maestro, ya sea al gaitero o al tamborero” (Ortiz, entrevista 2018).

Esta descripción sobre la forma de aprendizaje la he identificado bajo el código “aprendizaje por imitación”, para conservar el lenguaje del participante. Al crear el código se procede a conceptualizarlo: Henry Ortiz de GO manifiesta que uno de los métodos con los que aprendió a tocar fue mediante la observación e imitación de lo que hacían los maestros.

El relato de Jonatan Ricardo, otro integrante de Los Gaiteros de Ovejas en la entrevista realizada el 29 de abril de 2018 en Ovejas, describe el mismo tipo de aprendizaje: “[...] pero siempre le decían a uno como vente pa’ acá, quédate mirando y esas cosas, pero realmente uno aprendió viendo a los maestros, sin un método de estudio como tal” (Gaiteros de Ovejas, entrevista 2018). Su código es “aprendió viendo a los maestros” y su conceptualización es la siguiente: Jonatan Ricardo de GO afirma que aprendió viendo a los maestros, sin otro método más sofisticado, refiriéndose a los manuales y a las herramientas que él como instructor de gaita facilita a sus estudiantes.

Hasta aquí he realizado la pre-codificación, posteriormente procedí a agrupar estos códigos en una categoría más amplia que los abarque a ambos en una familia de códigos, “aprendizaje imitativo”. Otros hallazgos muestran otras formas de aprendizaje. Veamos lo que dice Henry Ortiz de GO: “escuchando los casetes, porque en ese tiempo no había CDs” (Ortiz, entrevista 2018). Se ha codificado como “Aprendió escuchando casetes”. Su conceptualización es: Henry Ortiz explica que uno de los métodos con los que aprendió a tocar música de gaita fue a través de la escucha de los casetes que era la tecnología de grabación casera del momento, explica que en ese tiempo no había CDs. La agrupé en la familia “aprendizaje con grabación”.

Las diferentes familias de códigos que emergen como formas de aprendizaje y herramientas para el aprendizaje se agruparon en la familia o categoría axial llamada *Formación*, que he descrito arriba. La pretensión del proceso comparativo constante es llegar a encontrar la relación entre códigos y familias, o subcategorías y categorías a través de la comparación de sus semejanzas y diferencias. Lo usé particularmente en este trabajo para establecer los significados fenomenológicos que otorgan los grupos estudiados a los procesos de adaptación ante los cambios socioculturales, los estilos en que los grupos interpretan la música gaita y los aspectos de la formación musical del grupo. En la siguiente imagen se aprecia cómo se relacionan los códigos encontrados y asociados al proceso de adaptación del grupo Son de la Provincia.

Finalmente, es importante mencionar cómo se hizo el proceso de presentación de los hallazgos partiendo de una triangulación de datos que tiene en cuenta la relación entre el objetivo general, los objetivos específicos y los referentes teóricos. Esta triangulación fue evidente en la forma en que se organizaron los resultados encontrados en cada uno de los grupos (GO, SP y RM) en donde a partir del objetivo general trazado se describieron: la formación musical, las escenas, sus procesos de adaptación a la migración y a los cambios sociales y la performance en las escenas.

ESTRUCTURA DE LA TESIS DOCTORAL

Tras la Introducción donde se incluye la definición del objeto de estudio, el estado de la cuestión, los objetivos, el marco teórico y la metodología, los métodos y procedimientos que se aplicarán en la investigación y las características de los grupos seleccionados para el estudio, el cuerpo de la tesis se estructura en cinco capítulos.

Presentar estos aspectos ha supuesto una constante revisión y organización para lograr un discurso articulado dentro de los límites que exige la presentación de un trabajo de este tipo. La estructura y secuencia temática responde a una selección que obedece a cumplir con los propósitos de esta investigación.

CAPÍTULO 1. LOS INSTRUMENTOS DE LA MÚSICA DE GAITA. Presento las descripciones de los instrumentos del conjunto de gaita: terminología, descripción y clasificación, construcción, técnicas de ejecución y función musical. En la música de gaita la línea de la percusión es la que determina las variantes rítmicas; por este hecho, en los apartados sobre cada tambor expongo además de las técnicas de ejecución y la función musical las bases o patrones rítmicos que realizan, para ello contrasto las interpretaciones de otros académicos sobre la gaita con las narrativas e interpretaciones de las personas entrevistadas en esta investigación. Este cotejo permite poner en relación estos dos discursos y distinguir cambios o continuidades. Este capítulo incluye los siguientes apartados: *La maraca o maracón*, *La gaita larga colombiana*, *Tambores llamador y alegre* y *Tambora*. El propósito de este capítulo es problematizar la estabilidad de los instrumentos del conjunto y de los ritmos y relacionar el papel de la tradición en el individuo y del individuo en la tradición.

CAPÍTULO 2. LAS GENERACIONES EN LA TRADICIÓN PARTICIPATIVA DE LA GAITA. UNA HERRAMIENTA PARA EL ESTUDIO DEL CAMBIO SOCIAL. Realizo una clasificación de las generaciones en la gaita a partir de los grandes cambios históricos que ha experimentado el género como una forma de estudiar el cambio social en la tradición. Presento en cada generación algunos grupos de música de gaita activos y sobresalientes y su proceso de formación musical, de esta forma relaciono las experiencias de su formación musical con los hechos históricos y sociales que marcaron una transformación en el género. Distingo seis generaciones que corresponden a los apartados de este capítulo: *La generación de la gaita ritual*, *La generación de la hibridación*, *La generación de la difusión comercial*, *La generación de los festivales*, *La generación del revival* y *la generación global de la gaita*.

CAPÍTULO 3. LA GAITA TRASHUMANTE: MIGRACIÓN, IDENTIDADES Y ESCENAS MUSICALES. Relaciona los procesos históricos y culturales que han determinado la forma, expansión y posición de la música de gaita en los imaginarios sobre la identidad colombiana. Acometo el estudio del fenómeno de expansión de la gaita no como un hecho aislado, sino como parte de una cultura: la cultura de la migración. Un fenómeno de larga trayectoria en Colombia y que responde a diferentes factores, desde la violencia, la búsqueda de mejores oportunidades o la reagrupación familiar. Las cifras y los datos de migración se acompañan de los testimonios de las personas que conocí en la fase de exploración inicial del trabajo, además de las voces de los miembros de los grupos GO, SP y RM. Comprende los siguientes apartados *Una cultura migrante*, *Los Gaiteros de Ovejas*, *Migración riesgo social y gaita en Montes de María*, *Migración y gaita en Bogotá*, *Migración transnacional y gaita en Madrid*. Después de exponer las características de la migración y de la escena musical de la gaita en cada localidad, presento dos hallazgos que señalan los procesos de adaptación ante los cambios sociales y culturales que ha experimentado cada grupo en su contexto. Se han agrupado hasta conformar un sistema de información coherente; este a su vez es alimentado por las anotaciones de la experiencia en el campo de trabajo y las investigaciones que refuerzan o contrastan con los hallazgos. De esta manera después de la descripción de cada escena se presenta un análisis que expone los fenómenos más sobresalientes sobre el proceso de migración de esa localidad.

En *Los Gaiteros de Ovejas. Migración riesgo social y gaita en Montes de María* doy a conocer la situación en este territorio en conflicto o posconflicto para seguidamente adentrarme en las experiencias del grupo Los Gaiteros de Ovejas en medio de un entorno en riesgo social.

En *Migración y gaita en Bogotá* abordo el tema de la migración interna que se experimenta en esta ciudad y la configuración de su escena de gaita, introduzco la experiencia migratoria del grupo Son de la Provincia para después presentar el hallazgo en esta categoría: *Conflictos del joven rural en migración. Son de la Provincia*.

El apartado *Migración transnacional y gaita en Madrid* sigue la estructura de los anteriores. Primero exploro el tipo de migración, en este caso la transnacional y presento las características de la escena de Madrid; luego, realizo una descripción del proceso migratorio de los miembros del grupo La Rueda de Madrid y seguidamente presento el hallazgo: *Redes sociales colaborativas soporte de la migración y la integración del migrante en los negocios culturales*.

CAPÍTULO 4. PROCESOS DE ADAPTACIÓN ANTE LA MIGRACIÓN. En este capítulo abordaré una serie de fenómenos que engloban las experiencias en los procesos de adaptación de los grupos del estudio a los cambios experimentados en contextos de riesgo social o la adaptación a un nuevo lugar de residencia después del proceso migratorio. La estructura que sigue es parecida a la del capítulo anterior, después de describir las experiencias de los grupos GO, SP y RM en su proceso de adaptación ante la migración o el riesgo social de su contexto presento los hallazgos en esta categoría. Los apartados son *Los Gaiteros de Ovejas. El placer de la identificación en contextos precarios*; *Son de la Provincia, Propuesta de irrupción para ingresar a la nueva escena de gaita*; *La Rueda de Madrid*.

CAPÍTULO 5. PERFORMANCE EN LAS ESCENAS DE MONTES DE MARÍA, BOGOTÁ Y MADRID. Aborda los aspectos de la performance del baile y de los eventos en vivo en las distintas escenas. Comparo las negociaciones, cambios y permanencias de los valores, la práctica musical y performativa en las escenas de gaita. Los apartados de este capítulo son: *Bogotá y Montes de María, Madrid y La participación valor central de la música de gaita. Festivales y ruedas*.

Tras las conclusiones generales y la bibliografía se encuentran los anexos que complementan el contenido de la tesis.

CAPÍTULO 1 LOS INSTRUMENTOS DE LA MÚSICA DE GAITA

CAPÍTULO 1 LOS INSTRUMENTOS DE LA MÚSICA DE GAITA

La música de gaita, tal como la conocemos actualmente, se consolida como producto comercial a mediados del siglo XX cuando se realizan las primeras grabaciones de música del conjunto de gaitas. La discográfica colombiana Discos Fuentes inició el proceso de grabación comercial de música de gaita, posteriormente lo harían Discos Curro, Discos Tropical, Discos Philips y Discos CBS. En un primer periodo entre las décadas de los años 1950 y 1960 grabaron comercialmente: Medardo Padilla y su Conjunto, Pablo Berrío, Manuel Silvestre Julio y su Conjunto de Gaitas sin alcanzar la popularidad de Los Gaiteros de San Jacinto (Sarmiento 2019).

La comparación de las grabaciones de Los Gaiteros de San Jacinto realizadas por CBS muestra que con el propósito de comercializar la música de gaita en un momento de auge de la “música tropical”, en el proceso de postproducción, se añadieron en una primera etapa desde 1950 a 1969, el bajo eléctrico y el saxofón tenor. Aunque estas conformaciones instrumentales no establecieron un nuevo formato comercial como si sucedió con otros experimentos de las disqueras con músicas tradicionales, gran parte del repertorio que estas producciones contienen consolidó el canon musical de la gaita (Sarmiento 2019).

En 1968, fue instituido el Festival de la Leyenda Vallenata en el recién creado departamento del Cesar en la región Caribe de Colombia y en pocos años se convirtió en un evento que reunía a la clase política y cultural del país (Blanco 2009; Vilorio 2017; Sánchez 2009). El estilo de un concurso de premiación, las categorías de los ritmos, los niveles de habilidad para la participación, el vestuario, la disposición frente al público, así como otros aspectos del evento fueron imitados en los años ochenta por los organizadores de los festivales de gaita. Toda la regulación tuvo un impacto en la cultura gaitera y en la misma música. Se podría decir que el festival es un generador de cultura en tanto que todos los discursos, eventos, escuelas consolidaron la actividad del músico como figura respetable, fijaron los instrumentos, los ritmos “tradicionales” y determinaron las formas del baile. Los festivales crearon una historia del género y sus variantes. Actualmente el festival reconoce los ritmos de gaita, porro merengue o puya, nomenclaturas que no eran de uso homogéneo para los gaiteros de toda la región.

En el presente capítulo pretendo mostrar el papel de personas particulares en la consolidación de un conjunto instrumental y las características de los ritmos. En consonancia con lo anterior, a partir de la inclusión de la tambora por parte de Catalino Parra en los álbumes de Los Gaiteros de San Jacinto a finales de 1950, el conjunto de gaita quedó establecido por los festivales de la siguiente forma: dos gaitas colombianas, dos tambores cónicos, tambora de doble parche, una maraca y un cantante (Bermúdez 2006; Ochoa 2007; Lara 2016; Sarmiento 2019). Como mencioné en el estado de la cuestión, el etnomusicólogo George List, en las grabaciones de Los Gaiteros de San Jacinto que realizó entre 1964 y 1965, registró las bases rítmicas de los tambores y cómo eran definidos estos ritmos por los músicos que las interpretaron. Ya en 1964 “Toño” Fernández integrante de Los Gaiteros de San Jacinto hacía una distinción entre porro, gaita corrida y la puya como antiguos o tradicionales y los contrastaba con su interpretación y la de Los Gaiteros de San Jacinto que empezaron a interpretar otras músicas con el conjunto de gaita.

Respecto a los tipos de música que los ensambles de gaita interpretaban en el pasado en San Jacinto, “Toño” Fernández en 1964 narraba que “lo que se utiliza más para las costumbres de los bailes antiguos era lo que uno dice porro y gaita corrida... y la puya”, afirmaba además que “desde que entró a eso con los compañeros, Juan Lara, han introducido toda clase de música” para referirse a la incorporación de otros ritmos musicales de la región y, probablemente de otras zonas de Colombia (Sarmiento 2019, 60).

Lo anterior corrobora la flexibilidad e interacción de los músicos con otras músicas locales. Incluso, como en el caso de Los Gaiteros de San Jacinto, la interpretación de músicas de otras regiones para acompañar al grupo de danza de la folclorista Delia Zapata con el que trabajaban. Sin embargo y pese a estos cambios recientes en la tradición, el discurso de la autenticidad creado alrededor de este grupo y su música, en adelante determinó lo ‘verdadero’ y lo ‘falso’ dentro del género, al posicionar a esta generación de músicos como los principales maestros y a tomar su repertorio como el más importante del canon.

Para describir los instrumentos del conjunto de gaita empleé algunos de los parámetros utilizados por los musicólogos del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (1997) propuestos y estandarizados por Erich Stockmann, en la serie *Manual de instrumentos folclóricos europeos* coordinada por este organólogo alemán: terminología, descripción y clasificación,

construcción, técnicas de ejecución y función musical. La variación en el orden de presentación de estos elementos pretende hacer más amena su lectura y son utilizados como referencias generales para cada uno de los instrumentos incluidos en este capítulo.

TERMINOLOGÍA: se refiere a las diferentes designaciones del instrumento y sus intérpretes.

DESCRIPCIÓN Y CLASIFICACIÓN: abarca las especificidades del instrumento y su clasificación según la *Sistemática de los instrumentos musicales* de Hornbostel y Sachs (1) idiófonos, (2) membranófonos, (3) cordófonos, (4) aerófonos, este sistema permite señalar las características morfológicas y de producción del sonido con la adhesión de dígitos que identifican estas particularidades.

CONSTRUCCIÓN: presento algunos aspectos sobre el proceso de fabricación, las innovaciones introducidas en las técnicas artesanales. Las dimensiones más usuales, mínimas y máximas expresadas en centímetros. Me apoyo en mis visitas de campo a los talleres de Henry Ortiz del grupo Los Gaiteros de Ovejas en Ovejas, Sucre y al taller de San Jacinto en Montes de María al que asistí con el gaitero Diono Yepes. Además constato esta información con varios videos de constructores tradicionales publicados en la plataforma YouTube.

EJECUCIÓN: describo las técnicas y las posiciones que se adquieren para interpretar el instrumento.

FUNCIÓN MUSICAL: caracterizo las estructuras rítmicas, melódicas y armónicas que se emplean en los ritmos de merengue o puya, porro, gaita y cumbia que interpreta el conjunto de gaita.

A continuación se incluyen y describen los instrumentos que participan de manera habitual en el conjunto de gaita. Realizar una transcripción fiel al fenómeno sonoro, de los diferentes ritmos y variantes que forman parte de la música de gaita rebasa los objetivos de esta investigación. Sin embargo, sólo en la vinculación entre los instrumentos y la música puede producirse la comprensión de cómo se articula esta red de música, canto y danza. Con este fin tomé como ejemplo, el ritmo de merengue, tanto por su destacada presencia en el repertorio másailable de la gaita, como también por la existencia de una discusión académica abierta sobre su relación con otros conjuntos instrumentales de la región (D. Zapata Olivella 1962; List 1973; D'Amico 2013; Vilorio 2017). También al interior del mundo de la gaita el merengue es un ritmo que genera distinciones

importantes según las zonas de origen de los intérpretes. Para el trabajo de transcripción y análisis seleccioné un merengue de cada uno de los grupos Los Gaiteros de Ovejas, Son de la Provincia y La Rueda de Madrid y me apoyé en la experiencia de varios músicos de gaita como el gaitero del Carmen de Bolívar José Miguel Angulo y de todos los músicos de gaita entrevistados en el trabajo de campo de esta investigación. Destaco la labor del percusionista cartagenero Luis Guardela Sánchez quien realizó las transcripciones con el programa informático Finale. En este capítulo apporto fragmentos de esas transcripciones: “El trasnocha perro” de Los Gaiteros de Ovejas, “La cajita de la encomienda” de Son de la Provincia y “El rurrú” de La Rueda de Madrid. En los anexos de esta tesis se encuentran las transcripciones completas.

1.1. LA MARACA O MARACÓN

Entre los gaiteros se le llama maraca o maracón a un idiófono de golpe indirecto de forma esférica con un mango para sujetarla. A su intérprete se le llama machero, pues lo más habitual es que toque simultáneamente con la gaita macho. Los percutores en su interior son semillas de chuire, achuire o achira, *Canna indica*. Su nombre responde a que tiene un mayor tamaño con respecto a las maracas en otros conjuntos instrumentales, ya que mide alrededor de 20 cm de diámetro, en tanto las maracas más comunes alcanzan entre 8 y 14 cm de diámetro. Se emplea como recipiente el fruto del totumo, en Cuba y Puerto Rico conocido como güira, su nombre científico es *Crescentia cujete*, también puede emplearse el fruto de la calabaza *Lagenaria siceraria*.

Según la clasificación Hornsbostel y Sachs le corresponde la identificación 112.131.2. Como idiófono golpeado indirectamente en el que el sonido es producido en serie por los objetos que al sacudir chocan libremente contra las paredes de la cavidad globular, hace parte de un grupo de instrumentos y así lo identifica la última cifra —2— de la clasificación.

Para su construcción se utiliza el fruto maduro o hecho del totumo o de la calabaza. A través de dos orificios en sus extremos se vacía el interior, el que se ha dejado secar por varios días o puede que se recolecte y esperar a que se haya secado para realizar posteriormente el vaciado. El totumo vacío se decora con variados diseños, se introducen las semillas de chuire y se introduce el mango o palo que se ha modelado de forma cónica, con una punta más fina que se ajustará con presión al orificio superior.

El gaitero del pueblo de San Jacinto “Joche” Plata, ganador de un Grammy por su participación con Los Gaiteros de San Jacinto en el álbum *Un fuego de sangre pura* (2006), en la conversación que sostuvimos el 11 de diciembre de 2017 en Bogotá, comentaba que además de tocar en los grupos y producciones que lo invitan también fabrica instrumentos:

Acá yo enseño talleres individuales, grupales, me llaman de pronto para hacer una grabación pequeña yo la hago, yo hago los instrumentos también, hago las maracas, me llaman necesito un juego de instrumentos, necesito una maraca, esto es lo que hacemos, después de dejar de tocar hacemos nuestros instrumentos a medida que nos van pidiendo vamos entregando (Plata, entrevista 2017).

El gaitero Carlos Andrés González Montes del grupo Son de la Provincia, asentado en Bogotá, también es fabricante de instrumentos. En un video titulado “Perfeccionando nueva técnica”, publicado en su página de Facebook el 1 de abril de 2020, mostraba una forma para pintar las maracas que consistía en rociar con pintura aerosol brillante la superficie del agua contenida en un recipiente para luego sumergir las maracas y obtener una mezcla de los colores. Esta publicación recibió 174 “Me gusta” y 58 comentarios positivos de miembros de la escena de gaita, como los del gaitero residente en Estados Unidos, Kiko Villamizar y los de David Meza en Madrid entre otros.



Imagen 3. Carlos González de SP decora una maraca con una nueva técnica artesanal. Mayo de 2020.
Facebook de Carlos Gonzáles.

TÉCNICAS DE EJECUCIÓN Y FUNCIÓN MUSICAL

En los grupos de gaita larga el maracón es ejecutado por el intérprete de la gaita macho, por este motivo se le llama machero a quien interpreta estos dos instrumentos. En otros conjuntos como el de gaita corta— del que hablaré más adelante— se utilizan dos maracones y se le llama maraquero a quien toca las maracas. El rol de la maraca en el conjunto de gaita larga es marcar el tiempo y el contratiempo, dar estabilidad metrorítmica a la música junto al tambor llamador.

Para tocar la maraca se sujeta el instrumento hacia la mitad del mango o palo y se realizan diferentes movimientos del brazo y la muñeca, desde adentro hacia afuera del cuerpo y viceversa y de arriba hacia abajo. Aunque se realizan muchos ornamentos que muestran la habilidad del intérprete e inducen al clímax musical hay tres técnicas o movimientos básicos para tocar la maraca según Convers y Ochoa (2007).



Recogido

Ej. 1-1. Maraca: sonido recogido. Fuente: (Ochoa y Escobar 2007).

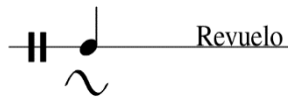
Sonido seco que marca el pulso junto al tambor llamador. Se produce cuando se alza la maraca y las semillas chocan con la parte inferior del calabazo.



Maraca: recogido arriba

Ej. 1-2. Sonido recogido arriba. Fuente: (Ochoa y Escobar 2007).

Al bajar la maraca las semillas golpean la parte superior del maracón produciendo un sonido menos intenso.



Revuelo

Ej. 1-3. Revuelo en la maraca. Fuente: (Ochoa y Escobar 2007).

La maraca se inclina en un movimiento semicircular por fuera del brazo unos 90° y luego se atrae hacia abajo y dentro del brazo creando un sonido más largo o fluido.

Según el video tutorial llamado “El beat de la maraca” de Giovanna Mogollón del grupo de gaita La Perla, con más de 26.000 visualizaciones en abril de 2020 —publicado en el canal de YouTube, La Perla Bogotá—, los movimientos para interpretar la maraca deben verse fluidos y armoniosos según le enseñó su maestro Damián Bosio de Los Gaiteros de San Jacinto. Para Mogollón los mejores intérpretes de la maraca en la actualidad son Orito Cantora y Rubén Watts. Watts cuenta con un video en YouTube llamado “Maraca Caribe-Técnicas” —publicado el 7 de diciembre de 2016 con 22.396 visualizaciones al 10 de marzo de 2020— en él menciona y explica otros movimientos con los que el machero se luce durante sus toques:

LA CULEBRA O LA COBRA¹². Toma su nombre de la figura que adquiere la muñeca al subir el brazo a la altura del hombro mientras el antebrazo se mantiene pegado al cuerpo mientras la muñeca está abajo y se alza al bajar a la altura de la cintura. Puede hacerse corto solo realizando el movimiento de muñeca o largo llevando el brazo hasta arriba y abajo. Es un adorno que produce cuatro corcheas y una negra: C ♪♪♪♪.

EL CABALLITO. La maraca en posición vertical se suelta un poco de la mano se baja y luego se alza para hacerla rebotar sobre esta y a continuación se sube todo el brazo a la altura del hombro alza para que las semillas golpeen abajo. El efecto es: C ♪♪♪

EL REMOLINO. Se va girando la maraca en un movimiento de la muñeca y los dedos para crear un sonido continuo.

LAS OLAS. Se sube la maraca con el movimiento de muñeca hasta la altura de la cabeza y luego se baja el brazo completamente y se impulsa la maraca hacia afuera del cuerpo y de frente —dibujando en el aire la figura de un paréntesis con cada brazo [)(]—Watts en el video realiza esta técnica con una maraca en cada mano, mientras baja un brazo el otro está arriba. Se produce un efecto de sonido semicontinuo que tiene mayor intensidad cuando el intérprete golpea con fuerza las semillas dentro del calabazo al bajar y subir el brazo e impulsar la muñeca hacia afuera del cuerpo (Watts 2016).

¹² En todos los casos se respetan las formas de nombrar los golpes y toques, así como la manera de referirse a los instrumentos, que utilizan los músicos.

La maraca suele entrar después de que la gaita hembra presenta el tema y por lo general entra junto al tambor llamador o unos compases antes que este. En el siguiente ejemplo musical extraído de la partitura de la partitura del merengue “El trasnocha perro” del grupo Son de la Provincia. Se aprecia como ingresa la maraca al final del cuarto compás después que la gaita hembra ha presentado el tema y en el sexto compás entran los tambores.

The image shows a musical score for the first four measures of the merengue "El trasnocha perro". The score is written for six instruments: Gaita Hembra 1, Gaita Macho 2, Maraca, Llamador 1, Tambora, and Alegre 2. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The Gaita Hembra 1 part plays a melodic line in the first four measures. The Gaita Macho 2 part plays a bass line. The Maraca part enters in the fifth measure with a rhythmic pattern. The Llamador 1, Tambora, and Alegre 2 parts enter in the sixth measure with their respective rhythmic patterns. The score is divided into two systems, with measures 1-4 in the first system and measures 5-6 in the second system.

Ej. 1-4. Primeros compases de "El trasnocha perro". Transcripción propia.

1.2. LA GAITA LARGA COLOMBIANA

Entre las comunidades indígenas en Colombia se conserva el nombre de las flautas de cabeza de cera en sus lenguas originarias. Entre los *sinú*, se les llama *chuana* o *charú*; entre los *cuna* es *tolo*; los *yukpa* (motilones) las llaman *atuunsa*; entre los *kogui*, *kuisi bunsí* es la flauta de cabeza de cera de cinco orificios, también llamada gaita hembra en localidades mestizas, y *kuisi sigi* a la flauta acompañante que cuenta con dos orificios, también llamada gaita macho.

Todas estas comunidades interpretan las flautas en parejas, en el complemento macho y hembra que se corresponde con las separaciones y complementariedad de género de su comunidad. Los *kogui* dividen su sociedad en linajes masculinos y femeninos, sus templos y bailes también cuentan con esta separación. Los *kogui* junto al resto de los habitantes de la Sierra Nevada, los

*arhuaco*¹³ y los *kankuamo*, comparten una rica cosmogonía en la que se entienden a sí mismos como los hermanos mayores que poseen la sabiduría para proteger el planeta (Resguardo Arhuaco de La Sierra 2011).

Existe una variante del instrumento llamada gaita corta, como su nombre indica, de una menor longitud, unos 46 cm. También se le llama machiembriá pues tiene seis orificios uno más que la gaita larga. Este nombre de machiembriá indica que tiene la capacidad de realizar la función melódica que realizan las dos gaitas largas. Este instrumento ha sido poco estudiado y parece ser una adaptación tecnológica no muy antigua. La gaita corta tiene su propio repertorio y por su pequeño tamaño es bastante aguda, permite más agilidad en su digitación que la gaita larga, lo que repercute en más velocidad de interpretación y adornos. Su zona de influencia es la de los departamentos de Córdoba y Sucre en el Caribe colombiano, muy popular en los municipios de Cereté y San Pelayo en el departamento de Córdoba. El Festival de la Gaita Corta Única, se realiza en el municipio de La Ye, en Sahagún del 12 al 13 de julio. Al año 2019 contó su versión XV. Dentro del Festival de Gaita Francisco Llirene en el municipio de Ovejas también hay una categoría del concurso para la gaita corta.

La gaita larga colombiana es un aerófono con conducto de aire interno con agujeros digitales –según Hornbostel - Sachs 421.221.12– en cuya cabeza de cera de abeja y carbón vegetal se encuentra insertada una boquilla que envía la columna de aire contra un bisel que se ha tallado en la cera. Tradicionalmente la boquilla se hacía con la pluma de pato, y en la actualidad se reemplaza este elemento por la tapa protectora de las agujas de jeringa por ser un material más duradero. Una creación más sofisticada es la de la gaitera Mayte Montero de una boquilla de silicona registrada como *Tuplum*, que se enrosca sobre el cabezal. El cuerpo del instrumento es cilíndrico, fabricado con el corazón de varios tipos de cactus: *Pachycerus pringlei*, *Selencereus grandiflorus*, *Hylocereus undatus*, *Pereskia guamacho* o *Pereskia bleo*. El más usado es el cactus cuyo fruto es la pitahaya *Selenicereus megalanthus* al que se le despoja de sus espinas y se le extrae la médula con una varilla caliente al fuego dejando un tubo en cuyo extremo más ancho se inserta la cabeza de cera. Aunque

¹³ También llamados *ika* o *wiwa*.

se fabrican gaitas con tubos de metal y plástico, en los festivales no se permite el uso de este tipo de innovaciones y no son muy populares entre los gaiteros entrevistados para este trabajo.

Tradicionalmente las medidas del largo del cuerpo del instrumento estaban adaptadas al cuerpo del fabricante; para el largo del tubo se solía medir la extensión desde el centro del pecho hasta el dedo del medio con el brazo extendido, y la distancia entre los orificios se tomaba con los dedos de la mano, cuatro dedos entre cada agujero. Las técnicas artesanales y medidas particulares producían gaitas con diferencias en su afinación y timbre. Algunos aspectos de la construcción artesanal se conservan y se complementan con herramientas más modernas como la cinta métrica, los cepillos de madera con punta metálica afilada para desbastar el interior o exterior de los tambores; sierras manuales y eléctricas, el torno entre otras, como pude observar en el taller de Henry Ortiz en Ovejas y en el taller de San Jacinto en el que realicé la entrevista al gaitero Diono Yepes el 26 de enero de 2018.

El músico Juancho Nieves, junto al artesano Élber Alvares, fabrican gaitas con afinación La 440 u occidental desde 1999, y están hechas de madera de cedro y con cabezal desmontable. Para lograr la afinación deseada en una gaita han demarcado una distancia precisa entre la embocadura y los orificios y así mismo el diámetro y espesor del tubo de madera que constituye el cuerpo. Hernando Muñoz Sánchez “Nando Lumba”, del grupo Lumbalú de la ciudad de Pereira ha realizado gaitas desmontables con madera de haya y uniones de corcho como parte de su trabajo doctoral en la Universidad Autónoma de Barcelona. En la actualidad las gaitas se fabrican con las mismas medidas para asegurar su afinación, y pueden variar de los 75 a los 85 centímetros. David Meza del grupo La Rueda de Madrid explicaba el tipo de afinación que utiliza y algunas particularidades de la sonoridad de las gaitas:

Yo toco gaita hembra y hay muchos tipos de afinaciones que han hecho porque para poder tocar, por ejemplo con un piano o una guitarra hace falta que la gaita también esté temperada, yo toco unas gaitas que están afinadas en La, pero hay gaiteros que las hacen en Sol, otros en Fa y los que fabrican las gaitas ya tienen la medida. Eso viene dado por la distancia entre agujeros y el largo de la gaita, ya está todo como estandarizado y ya tú puedes conseguir gaitas en la afinación que tú quieras. Prácticamente, eso ya varía del tamaño. Yo ahora mismo tengo varios pares de gaitas, tengo tres pares de gaitas que me traje de Colombia. Las que más toco son hechas por el maestro Henry Ortiz que es el gaitero de Los Gaiteros de Ovejas, él vive allá y yo hace muchos años que toco las gaitas que él hace. Por la sonoridad y por el trabajo mismo que tienen. Son super bonitas, estar súper bien hechas a mi parecer. También tengo unas gaitas hechas de Fredys Arrieta, yo trabajo siempre en La, me gusta mucho la sonoridad que da, entonces todas mis gaitas están en esa sonoridad y tengo otras de Henry.

Otra cosa es también la dureza de las gaitas, la dureza para soplar. Tú cuando mandas a que te fabriquen una gaita puedes pedir que te las deje medias o duras. Según lo que necesites. Es recomendable para estudiar tener unas gaitas duras porque tú con eso aumentas la capacidad pulmonar y para tener más fuerza y resistencia porque las ruedas de gaitas pueden durar horas. Ves a Paíto que tiene 78 años y toca horas seguidas y no se cansa. Tienen gaitas suaves que pueden mantener, entonces más o menos eso (Meza, entrevista 2017).

Si bien dentro de la fabricación artesanal de las gaitas variaba mucho la afinación, las gaitas que toca RM son hechas por Henry Ortiz de Los Gaiteros de Ovejas, gaitas que están afinadas desde Fa a La. RM usa siempre gaitas en La, y afinadas de forma que permite el acople con instrumentos temperados como el piano o la guitarra. Este es un proceso tecnológico estandarizado que se ha implementado en todas las escenas de música de gaita colombiana.

Los instrumentistas suelen aprender a reparar las gaitas, sobre todo los que están fuera de Colombia. Así lo explica David Meza: “Yo he ido aprendiendo a reparar las gaitas, he podido ver a los maestros hacer una gaita y ahora que estoy acá y no hay quien la repare me toca a mí, he aprendido poco a poco, digamos que ahí voy, pero se reparar una gaita. No con la rapidez que he visto pero ya es simplemente la práctica” (Meza, entrevista 2017). Henry Ortiz comentaba que a través de la música de gaita y de la comercialización de instrumentos del conjunto ha conocido a personas en distintas partes del mundo entre ellas a David Meza.

Uno con la música de gaita siempre está en contacto con diferentes personas y a través de la construcción de instrumentos también. Yo desde 2004 he estado trabajando la gaita, los tambores y me gusta hacer bien mi trabajo por esa razón hay mucha gente que le gusta lo que hago se ha regado la información por las recomendaciones de la gente. Yo he vendido instrumentos para casi a todos los países de Latinoamérica, he enviado instrumentos, Argentina, Chile y mucha gente colombiana ha llevado instrumentos para los diferentes países de Europa, hace poco vino una colombiana que vive en Suiza y se llevó un poco e instrumentos porque allá tiene un grupo y nos alegra que mucha gente esté dando a conocer nuestra música por muchas partes.

Conozco a David Meza, lo conocí aquí en el festival, al festival llega mucha gente. Ahora mismo estoy vendiendo muchos instrumentos en Bogotá, hay muchos procesos de gaita allá también y a la gente se le facilita trabajar con las gaitas que hago (Ortiz, entrevista 2018).

Como se colige de las entrevistas la fabricación de instrumentos es otra de las formas en las que se conectan las personas de la escena transnacional. Las adaptaciones tecnológicas se extienden rápidamente gracias a la actividad en redes sociales y plataformas virtuales como Facebook y YouTube.

TÉCNICAS DE EJECUCIÓN Y FUNCIÓN MUSICAL

La gaita se toca en parejas, la gaita hembra y la gaita macho. La gaita hembra posee cinco agujeros mientras la macho posee dos, los cuales distan, en ambas, unos siete centímetros. Puede transportarse su tonalidad sellando el último agujero con cera y dejando cuatro orificios hábiles, subiendo un tono la tónica. Generalmente se encuentra afinadas en un Sol4 o en un La4, aunque se encuentran flautas en Fa#, Sol# o Sib. El rango del instrumento alcanza las cuatro octavas, siendo más fáciles de interpretar los sonidos medios.

La gaita hembra lleva la melodía, con improvisaciones y variaciones sobre el tema o melodía principal. La afinación de las gaitas tiende a variar debido al deslizamiento que tiene la boquilla en el cabezal de cera al calentarse en la interpretación o por la alta temperatura ambiental. También el fabricante puede optar por una u otra afinación lo que permite cantar en una u otra tonalidad. Este sistema de afinación flexible hace que podamos tener triadas mayores o menores de una misma melodía (Ochoa 2013). La construcción melódica de la mayoría del repertorio es bastante tonal, aunque en pequeños fragmentos las tensiones armónicas se resuelven de manera un tanto distinta a la práctica común. En general no podemos hablar de melodías modales, sino del uso en la mayor parte de los casos de melodías completamente tonales. A nivel melódico se aprecian constantemente apariciones triádicas y de grados conjuntos ascendentes que delinean las configuraciones acórdicas por las que está constituido el diseño melódico. Recurrentemente dichos saltos se compensan por grados conjuntos descendentes.

La gaita macho produce un efecto de eco o reverberación a la melodía principal, lo cual logra doblando las notas más relevantes de la hembra, generalmente simplificando la melodía, marcando la nota del comienzo y el fin. Cabe señalar que la complejidad armónica vertical, a la manera occidental, no es algo que se pretenda en la música de gaita colombiana (Ochoa 2013). La búsqueda por un determinado timbre, que puede ir desde uno “más indio” (lo que significa un timbre más profundo, mayores armónicos y una melodía sencilla y cantable) o en la interpretación moderna, la velocidad de ejecución, la capacidad de alcanzar sonidos agudos o bajos, el ingenio para realizar la variación de una melodía es lo que determina la calidad de un buen intérprete.

La problemática de los estilos en la música de gaita parece ser un asunto reciente, un proceso en construcción a partir de las grabaciones y las estipulaciones de los festivales sobre lo auténtico y

la asunción de un pasado diferenciado y remoto que puede que nunca haya existido como se lo narra en el presente. Henry Ortiz —gaitero de Los Gaiteros de Ovejas, como he mencionado es también fabricante de instrumentos del conjunto de gaita e instructor de gaita en Ovejas, Sucre— hace referencia al contraste entre la interpretación antigua de “los viejos” [gaiteros] y la interpretación “moderna de la juventud de hoy”: “Los viejos tocaban más sencillito, no tenían tanta figura en las melodías, no tenían tanta rapidez con los dedos, hoy en día aplica uno mucho eso, la gaita era como más india” (Bedoya 2015). La diferencia de interpretación entre un sistema antiguo y uno moderno en la gaita larga ha sido estudiada ampliamente por Fernández (2012). Según sus hallazgos el sistema moderno en la gaita se sustenta con las representaciones e imaginarios del sistema antiguo. “Los jóvenes a través de las representaciones que se construyen sobre lo antiguo moldean el pasado adecuándolo a su presente. De esta manera tanto lo moderno como lo antiguo viven uno del otro” (Fernández 2012, 278).

También encontramos que los gaiteros relacionan el estilo de interpretación “indio” con la región de Montes de María y el “negro” o “gaita negra” con una mayor influencia del ancestro africano de la zona ribereña del canal del Dique y del Palenque de San Basilio donde es más extendida la interpretación de los bailes cantaos. Según Karen Forero, gaitera del grupo La Perla¹⁴, el estilo indio se caracteriza por frases más cadenciosas, con más ligaduras lo que exige un manejo del aire más continuo mientras que en el estilo negro las notas se hacen más picadas o en estacato y con más adornos. Para David Meza según lo aprendió y le enseñaron sus maestros, existen dos estilos predominantes en la música de gaita: el negro que es más alegre y “con un andante más hacia adelante, con un sentido festivo o de parranda” y “el estilo indígena con más cadencia, notas más profundas que transmiten más melancolía” (Meza, entrevista 2017). Una u otra influencia, negra o indígena, dependería de las zonas de donde provienen los gaiteros. El investigador y gaitero bogotano Urián Sarmiento expone que es muy indefinido lo “indio” y lo “negro” en la gaita:

La cercanía con el bullerengue es también muy fuerte en el repertorio negro, también lo es en el repertorio de los sanjacinteros, pero ellos lo reconocen menos; acentúan más el aporte indígena que el aporte negro que pueda tener sus repertorios, pero a nivel vocal, a nivel de formas de canción, como “La currura” o canciones que han sido tomadas del bullerengue es como evidente este canto responsorial que es característico de la zona bullerenguera. [...] Toda la zona norte sigue siendo

¹⁴ En el video en YouTube titulado “El beat de la Gaita—Introducción” publicado el 26 de julio de 2017.

Montes de María, pero es plano, San Onofre, María la Baja [...] son zonas donde hubo presencia [...] de bullerengue y de gaita y de sexteto, todo junto ahí.

Entonces hay formas de tocar como que el negro aprieta más el cuero del tambor, que las poblaciones campesinas [las del estilo indígena] hacen más canteo, pero yo siento que hace falta indagar más con la gente de la región, con los mismos músicos. Una vez “Joche” Plata me hacía esas observaciones del agarre, de la pegada, de los quemao que son con menos armónicos con la mano puesta sobre el tambor sin soltarla a la hora de hacer el quemao, los ritmos que tocan son los mismos, los sanjacinteros tienen algunas variantes, algunas mezclas. Para mí todavía es muy complejo definir eso porque hay estilos que se han configurado a través de las grabaciones o de entrevistas recientes [...] Entonces hay una filtración muy grande de estilos y tradiciones en las que yo no me atrevería a sentar como esas fronteras así tan claras, definitivamente hay unas características más de los negros, siento yo, como en el sonido del tambor, en el canto, en la forma de cantar de los gaiteros negros, en el uso de la tambora que en algunas regiones llegó tarde porque simplemente no les llegó esa información de que a través de los discos empezaron a tocar la tambora por Catalino Parra (Sarmiento, entrevista 2017).

Para Urián Sarmiento los músicos afrocolombianos que proceden de las zonas ribereñas del Canal del Dique —bajo la influencia de los ritmos de tambora que priman en la región— interpretan la música de gaita con golpes en los tambores que producen menos armónicos, o menos canteo¹⁵. La estructura de sus composiciones se corresponde con la del bullerengue en el canto responsorial y en el canto del propio gaitero, que no suele cantar en la tradición de Montes de María, aunque como el mismo Sarmiento dilucida estas distinciones entre zonas de origen y estilos, en la práctica se solapan y no se sostienen. Vemos que aún en Los Gaiteros de San Jacinto quienes personifican “la tradición campesina” o “indígena”, varios de sus miembros provenían de zonas de bullerengue. La diversidad de las zonas de origen de la agrupación Los Gaiteros de San Jacinto la resalta José Miguel Angulo gaitero e instructor en la Escuela de Música Lucho Bermúdez en el municipio El Carmen de Bolívar, Bolívar (Colombia) en la conversación que sostuvimos por Facebook el 13 de diciembre de 2015.

Ellos [Los Gaiteros de San Jacinto] tenían gaiteros que eran carmeros, uno se llamaba Manuel Mendoza más conocido como “Mañe” Mendoza y era un gaitero muy versátil y buen compositor. Casi toda la música de gaitas que se toca en los festivales son composiciones de él. Ellos dicen que el festival de gaita y que la gaita nació en San Jacinto pero no es verdad, que ellos la dieron a conocer se les acepta, pero no nació allá en San Jacinto. Además los primeros músicos de gaita de San Jacinto no todos eran de allá, el gaitero era del Carmen, el tamborero era de Guacamayal, Magdalena, Catalino Parra el que le mete la tambora a la gaita es de Soplaviento así que todos no son de allá (Angulo entrevista, 2015).

¹⁵ Canteo: golpes en el canto o aro del tambor y de sonoridad más aguda, en oposición los bajoneos son los golpes que se producen en el centro del tambor y de sonoridad más grave.

Urián Sarmiento produjo en 2003 un disco para el gaitero Jesús María Sayas Silgado, cuya descripción es muy diciente del proceso de conservación de la tradición por parte de nuevos agentes culturales. En particular este álbum se remite a una zona no muy visibilizada como zona gaitera y a la “raza negra” como cultora de esta tradición.

Esta grabación recoge repertorio de la región de San Onofre de gaiteros ya fallecidos [...] así como temas de la autoría del maestro Sayas. El estilo de la música registrada en este disco pertenece al desarrollado por músicos de raza negra ubicados en corregimientos de la población de San Onofre en el departamento de Sucre, región perteneciente a los Montes de María (Sayas 2004).

Bajo la creación del sello Sonidos Enraizados Urián Sarmiento también produce tres discos con el gaitero afrocolombiano Sixto Silgado “Paíto”, uno de ellos bajo el nombre de, *Gaita Negra, Sixto Silgado Paíto y Los Gaiteros de Punta Brava* (2012) y el otro llamado, *Mejor que me Mate Dios* (2015) cuya descripción reitera los aspectos de una “gaita negra” y de la conservación de una tradición a punto de la pérdida. Sarmiento nombra a “Paíto” uno de “los últimos exponentes de la tradición negra de la gaita”. Esta es la descripción del disco en la página web Sonidos Enraizados:

Mejor que me Mate Dios es un proceso musical que se da en la ciudad de Bogotá como resultado de años de acercamiento a la música del maestro gaitero Sixto Silgado Paíto, último de los exponentes de la tradición negra en la gaita. Esta propuesta reúne la experiencia y maestría de Paíto y parte de su formato gaitero (gaita hembra, gaita macho, maraca, tambor alegre, tambor llamador) en diálogo con un trío de experimentados músicos improvisadores conformado por Iván Altafulla guitarra eléctrica, Juan Manuel Toro bajo eléctrico y Urián Sarmiento batería proponiendo con este encuentro nuevos espacios y caminos creativos entre lo tradicional y lo contemporáneo (Sarmiento, Sonidos Enraizados s.f.).

En la entrevista al tamborero de La Rueda de Madrid, Álvaro Llerena noté cierta inseguridad al preguntarle por el asunto de los estilos de la gaita. Según su reacción no se sentía cómodo tratando de explicar una tradición que a su parecer pertenece a Montes de María y sus tamboreros, mientras él creció en Palenquito¹⁶, en la tradición del bullerengue. Tímidamente me respondió que él toca tal o cual ritmo de cierta forma particular, sin comprometerse a decir que era un toque más negro o indígena:

Porque yo vengo de un pueblo donde la gaita fue totalmente ausente cuando yo estuve ahí. Ahora se ve un poquito más porque hay jóvenes que se han interesado por estudiar el instrumento y porque ya hay más facilidad de tránsito de personas que se van a vivir a otro pueblo y llegan. Antes no había

16 Palenquito es una pequeña vereda en el área de María la Baja y cercana al Palenque de San Basilio. Toda la región de María la Baja está rodeada por grandes ciénagas y ríos, en este municipio se realiza el Festival del Bullerengue el 8 de diciembre en las fiestas a la Inmaculada Concepción.

acordeoneros ahora hay como tres, hay como dos gaiteros en Malagana y esas personas son Stalin Montero que es uno de los gaiteros que yo conocí así como berraco, uno de los gaiteros buenos, con él aprendí a diferenciar los ritmos de la gaita porque mi fuerte es el bullerengue, son los golpes negros y la gaita es un ritmo muy indígena que tiene uno que saber mucho diferenciarlo por los matices para llegar a comprender. De pronto un gaitero te empieza tocando una cumbia una gaita o un porro y tú puedes tocar una cumbia como gaita si no sabes diferenciarlo (Llerena, entrevista 2017).

Asimismo, resultan importantes las referencias que realiza Ochoa (2013) sobre aspectos del gusto por una sonoridad más sucia, producto del grosor del tubo y de las impurezas que al chocar con el aire influyen en la mayor presión que debe imprimirse para producir este sonido más denso y con cuerpo. Esta mayor presión produce mayor volumen o intensidad del sonido, lo cual permite que la gaita se escuche mientras suenan los tres tambores que la acompañan. Para los gaiteros este es el timbre característico del instrumento y cuando el sonido es muy “limpio” por haberse lijado demasiado el tubo del instrumento, lo asemejan despectivamente al timbre de una quena, lo cual se aleja completamente de la estética que buscan. También podemos relacionar esta preferencia como la expresión de virilidad, pues las gaitas que se fabrican de esta forma presentan una mayor dificultad para alcanzar ciertos sonidos, por lo que a los ancianos y a las mujeres se les suelen fabricar gaitas “suavecitas”, esto es, que alcanzan los agudos y los tonos más graves con facilidad. Para Ferney Fernández, gaitero e instructor en la Escuela de Música Lucho Bermúdez en el municipio de El Carmen de Bolívar mencionaba el carácter triste, ligado al mundo ritual de las comunidades indígenas nativas quienes la utilizaban para eventos propiciatorios como las cosechas, los rituales fúnebres y las velaciones a los santos. Según Fernández el clarinete, la gaita corta o la flauta o caña de millo¹⁷ son más propicias para interpretar temas alegres e imprimir el sentido festivo.

La gaita en la región la ven como algo muy triste, la gaita larga. A veces uno opta por la flauta de millo de la Costa Atlántica y por la gaita corta con la que puedes interpretar temas más festivos. La gaita larga es un poco más triste, porque ella es indígena, ella va más ligada al sentimiento porque es más fúnebre, va ligada a esa parte porque decían los indígenas que era para la siembra, para las velaciones, para los rituales. Siempre las canciones más lentas van ligadas al sentimiento y a la pasión y los temas más rápidos son más festivos entonces a veces tocamos con clarinete, dependiendo de lo que la gente pida así uno lleva el grupo (Fernández entrevista, 2017).

El machero es el que interpreta la gaita macho y al tiempo la maraca o maracón, tal como ha sido señalado anteriormente. La calidad de un buen machero está en acompañar la melodía, haciendo

¹⁷ Un aerófono de otro conjunto instrumental que interpreta entre otros ritmos cumbias y es el sonido característico del Carnaval de Barranquilla.

un refuerzo de sus notas principales y en marcar los clímax de esta con la maraca en el momento justo, lo que invita al resto de la percusión a realizar crescendos, a tener solos en el tambor alegre o repiques en la tambora, a esta perfecta sincronía entre los instrumentos los gaiteros llaman, “el asunto” o “la bozá”.

1.3. TAMBORES LLAMADOR Y ALEGRE

El tambor llamador y el alegre son dos membranófonos cónicos similares en su forma y en su fabricación que producen sonidos indeterminados por golpe directo –según la clasificación de Hornbostel y Sachs, 211.251.1.814.83.91.92– El más alto de ellos es el alegre, tambor hembra o tambor mayor, oscila entre los 65 y 75 centímetros de altura y alrededor de 28 a 34 cm de diámetro en la parte superior y entre 15 y 25 cm en la inferior; a su intérprete se le llama tamborero, tambolero, alegrero o hembrero. El llamador o macho mide entre 30 y 45 cm de altura por 25 cm de diámetro en la parte superior y 10 a 15 cm en la inferior.

A continuación expongo el proceso de construcción tal como lo explican tres fabricantes a partir de cuatro videos publicados en internet. En el canal de YouTube, Canalescuela, se encuentran dos videos llamados “Taller de elaboración de instrumentos: Tambor Alegre” primera y segunda parte, donde Fredys Arrieta, gaitero de Los Gaiteros de San Jacinto y constructor de instrumentos explica detalladamente como fabricar un tambor alegre en un taller de construcción realizado en Cartagena de Indias en septiembre de 2009. El segundo vídeo que he utilizado es el filmado por el canal Etnomedia y publicado en YouTube llamado “Emilsen Pacheco — Construcción de tambor Alegre [etnomedia]”. Complemento la explicación con los apuntes tomados de otro video hecho al tamborero de la región del Urabá en el Pacífico colombiano y el fabricante de instrumentos Samuel Martínez Oviedo —nacido en Peñoncito Magdalena, que en la fecha de la realización del video “La Jagua de Ibirico - Samuel Martínez, Creador de Tamboras” residía hacía treinta y tres años en La Palmita, corregimiento de La Jagua de Ibirico, Cesar — Este video fue realizado por el Canal, La Jagua de Ibirico Mi pueblo y está publicado en YouTube. Otras anotaciones corresponden a mi visita al taller de instrumentos de Henry Ortiz y al taller en San Jacinto, Bolívar en el que trabaja Diono Orlando Yepes de Bajeros de la Montaña Cuarta Generación, quien también es instructor de gaitas.

Según Fredys Arrieta el alegre y el llamador se fabrican a partir del tronco del árbol de banco *girocarpus americanus jacqu. Hernandiceas* o de ceiba, *Ceiba pentandra* este último de la familia de las *Malvaceae* o de caracolí, *Anacardium excelsum* o del árbol tambor o balso *Ochroma pyramidale*. Emilsen Pacheco apunta que usa la ceiba blanca, el balso y el caracolí, en general maderas livianas y recomienda la ceiba blanca (Etnomedia 2012). Estos mismos materiales son los usados por Henry Ortiz según comentaba en la entrevista realizada el 29 de abril de 2018 en su taller en Ovejas.

Eso se trabaja con materiales del campo, los tambores se hacen de madera de caracolí, banco, ceiba, carito, de ahí se fabrican los instrumentos de percusión, con cuero de chivo, cabuya de maguey, las cuñas o estacas se hacen de uvito que uno lo llama por acá, se llama sauco. Las gaitas se hacen de pitahaya, material de pitahaya es el centro, el corazón de la pitahaya, la cabeza es de cera de abejas mezclada con carbón, la boquilla anteriormente la usaban de pluma de pato, hoy en día se utiliza de plástico, es el protector de la jeringa, la maraca es de totumo, por dentro lleva la semilla que se llama chuirra o capacho. Ese es el material que se utiliza para la fabricación de los instrumentos que conforman el conjunto de gaita (Ortiz, entrevista 2018).

Fredys Arrieta explica que la parte más ancha y sobre la que estará la membrana corresponde a la parte superior del árbol, la que apunta a las ramas pues la madera es más densa, mientras que la parte inferior corresponde a la parte más porosa pues es más cercana a la raíz del árbol. Esto con el fin que no se deforme el vaso del tambor al ejercer la tensión necesaria para su afinación (Canalescuela, YouTube 2009). Samuel Martínez explica que el vaso se deja secar o “que lllore” de dos a 15 días antes de proceder al armado. Para hacer la cavidad en el tronco se utiliza un formón grande, un proceso que puede demorar dos horas. Su forma cónica se consigue puliendo el interior y el exterior en esta forma dejando la pared superior con menor espesor que el fondo del vaso.

La membrana en estos tambores está apretada por dos aros y atada por cuerdas, tirantes y cuñas parietales de tensión. La membrana puede fabricarse a partir de la piel de chivo, carnero o venado (Canalescuela 2009b). Emilsen Pacheco señala que se pueden usar otros cueros como el de cabra y el cuero de ternero de vientre. El cuero se moja, se recorta del tamaño deseado y se coloca sobre el extremo más ancho del casco, sobre este se coloca un aro hecho de una enredadera o bejuco “chupa chupa” *Combretum fruticosum* que se han cerrado con un hilo grueso y resistente.

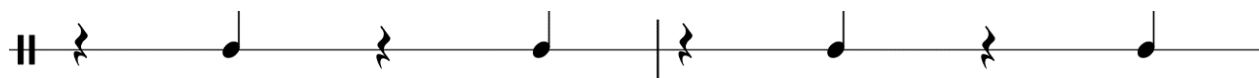
Fredys Arrieta explica el proceso de tensión del cuero. Se estira la piel halando hacia abajo hasta que no se observen arrugas, la piel sobrante se recoge hacia arriba para pasar el siguiente aro hecho de alambre de acero galvanizado, que se consigue fácilmente en las ferreterías, generalmente

número 6, que corresponde a unos 5,16 mm. Este aro está forrado con cuerda de fique, *Furcraea andina* — Emilsen Pacheco apunta que se forra con fique para que el óxido no rompa el cuero. Desde el aro se dejan colgar lo que serán los “tiros”, los tirantes del parche. También fabricados de fique —que son segmentos de una cuerda que quedan separados a una misma distancia tomando estos una forma de U entre que suben por el aro y cuelgan. En la parte media del tambor se coloca otra cuerda de fique que será la “faja” del tambor, está se introduce entre los tirantes que suspenden desde la boca del tambor, tejiendo una o varias veces alrededor del vaso. Posteriormente se insertan las cuñas entre los tiros que tomarán su característica forma de V. Las cuñas parietales hechas generalmente de madera de totumo, *Crescentia cujete* que se han lijado previamente se ajustan golpeando con un mazo de goma, madera o un martillo de metal. Finalmente se afeita el parche con una cuchilla. Emilsen Pacheco fabrica las cuñas parietales a partir de madera de guácimo o teca, dos maderas bastante densas, mientras que Samuel Martínez prefiere la madera de totumo pues no se abre al golpearla para lograr la afinación del cuero, como si puede suceder con el guácimo.

EL LLAMADOR. TÉCNICAS DE EJECUCIÓN Y FUNCIÓN MUSICAL

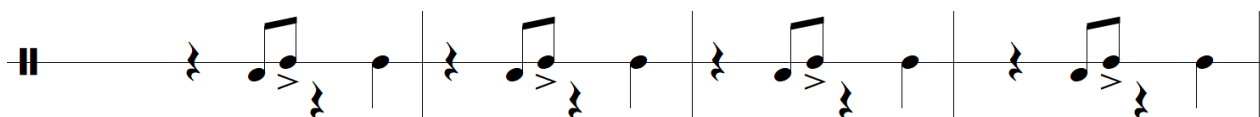
Si bien la forma de fabricación de los tambores, llamador y alegre es similar, la función musical del alegre y el llamador difieren entre sí. El llamador junto con la maraca serán los que marquen y definan el tempo y mantengan la estabilidad rítmica, en el caso del llamador es común un patrón rítmico conformado por un silencio de negra y negra a contratiempo sin variación.

El llamador da la pauta a los demás instrumentos para que entren después de la gaita, lo cual da sentido a su nombre. En la música de gaita es muy común que el tema lo inicié la gaita hembra en solitario— como mencioné anteriormente—el llamador acompaña esta introducción o entra inmediatamente después. Es común tocarlo acostado sobre las piernas y con la mano derecha se golpea a contratiempo la membrana, este será el golpe que se escuchará. Todos los ejemplos musicales están transcritos en C.



Ej. 1-5. Toque usual del tambor llamador en todos los ritmos. Transcripción propia.

En el festival de Ovejas se reconoce el merengue como el ritmo más rápido. El llamador se interpreta con dos baquetas una en cada mano y con el llamador entre las piernas y lo llaman merengue “paliteao” o merengue “bambuqueao”. Se golpea en el aro y en el centro de la membrana. Este mismo tipo de interpretación del llamador la pude observar en el grupo Son de la Provincia en el video publicado en el canal de YouTube Balcony, el 17 de diciembre de 2018 llamado, “Son De La Provincia — La Cajita de la encomienda (BalconyTV)”.



Ej. 1-6. Llamador en la canción en ritmo de merengue "La cajita de la encomienda" de SP. Transcripción propia a partir del video en YouTube (BalconyTV 2018).

En el video “Gaiteros de Ovejas - El trasnocha perro - Galería Café Libro” publicado en YouTube el 26 de octubre de 2018 (Galería Café Libro TV 2018) se puede observar la interpretación del llamador con baquetas del grupo GO. Esta es la base rítmica que se aprecia:



Ej. 1-7. Llamador en la canción en ritmo de merengue “El trasnocha perro” de Son de la Provincia. Transcripción propia a partir del video en YouTube (Galería Café libro TV 2018).

EL ALEGRE. TÉCNICAS DE EJECUCIÓN Y FUNCIÓN MUSICAL

El tambor alegre puede tocarse de pie o sentado. Para la ejecución sentada, se coloca el tambor entre las piernas y se sujeta con las rodillas mientras se levanta hacia arriba o hacia un lado, apoyando los talones al suelo para regular la resonancia. Estas posiciones se nombran como “tapao” o “destapao”. Cuando se toca de pie en los desfiles de carnaval se ata el alegre desde su faja o zona central a una cinta para sujetar el tambor por el cuello del ejecutante, quedando justo debajo de su pecho.

El estudio de Viana y González (2006) *Análisis acústico del tambor hembra aplicado a la microfonería del mismo* expone que el rango de la frecuencia del alegre está entre los 64Hz y los 2

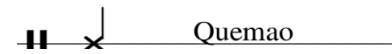
KHz y su frecuencia fundamental está en 250 Hz, su primer armónico se registra media octava arriba de esta frecuencia y el siguiente armónico media octava por encima del anterior. No hay estudios de esta clase para los otros tambores. Los sonidos que produce el alegre son los siguientes:



Golpe abierto

Ej. 1-8. Golpe abierto en el alegre. Fuente: (Ochoa y Escobar 2007).

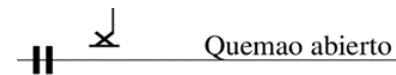
Se realiza con los dedos rectos y juntos que se hacen rebotar con la muñeca, produce un sonido lleno.



Quemao

Ej. 1-9. Golpe quemao en el alegre. Fuente: (Ochoa y Escobar 2007).

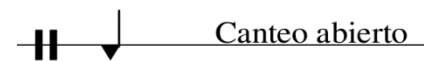
Con la mano en forma curva se golpea con el borde exterior de la palma en un movimiento de látigo.



Quemao abierto

Ej. 1-10. Golpe quemao abierto en el alegre. Fuente: (Ochoa y Escobar 2007).

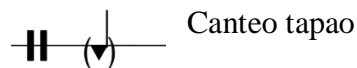
También llamado látigo, igual al quemao pero dejando que los dedos reboten produciendo un armónico.



Canteo abierto

Ej. 1-11. Golpe canteo abierto en el tambor alegre. Fuente: (Ochoa y Escobar 2007).

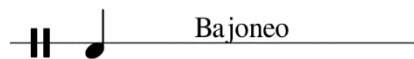
Se golpea con la yema de los dedos hacia el borde del aro produciendo armónicos.



Canteo tapao

Ej. 1-12. Golpe tapao en el tambor alegre. Fuente: (Ochoa y Escobar 2007).

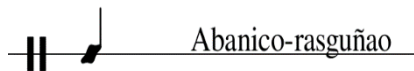
Canteo apagao o canteo tapao con la mano derecha se hace el canteo mientras con la izquierda se presiona el parche con el dedo del medio o el índice para reducir los armónicos.



Bajoneo

Se realiza con toda la palma de la mano y hacia el centro del tambor

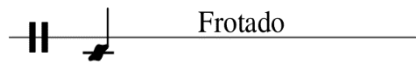
Ej. 1-13. Golpe bajoneo en el tambor alegre. Fuente: (Ochoa y Escobar 2007).



Abanico-rasguño

Se dejan caer suavemente los dedos uno a uno sobre la piel del tambor.

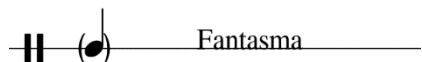
Ej.1-14. Golpe abanico rasguño en el tambor alegre. Fuente: (Ochoa y Escobar 2007).



Frotado

Fricción con el dedo del medio el índice, o los codos desde el aro hasta el centro.

Ej. 1-15. Golpe frotado en el alegre. Fuente: (Ochoa y Escobar 2007).



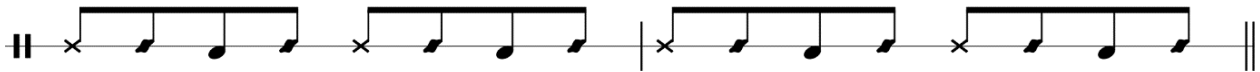
Fantasma

Cualquiera de los sonidos anteriores a muy bajo volumen, con el fin de permitir el lucimiento de los otros instrumentos y para generar diferentes dinámicas en la música.

Ej. 1-16. Golpe fantasma en el alegre. Fuente: (Ochoa y Escobar 2007).

Mientras el llamador mantiene un patrón regular, el alegre tiene gran libertad de improvisación. Produce un amplio registro de sonidos, dependiendo de la forma de golpearlo y el lugar del parche en que se produzca el golpe. Según Ochoa (2013) en su *Manual de las gaitas largas*, en el municipio de Ovejas, llaman gaita a uno de los ritmos, mientras que en San Jacinto lo llaman gaita corrida. Las características de este ritmo es que es instrumental y su tiempo es moderado entre $\text{♩}=75$ a $\text{♩}=100$. El llamador toca a contratiempo sin variación alguna; la maraca inicia su toque a contratiempo y cierra a tiempo, sin ornamentos. Dentro del ritmo de gaita se halla la gaita corrida, que suele empezar en un tempo determinado y acelerarse paulatinamente. Bajo el nombre de acabaciones se distinguen gaitas instrumentales que se tocan a un tempo más lento.

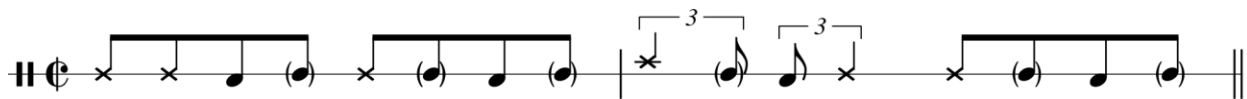
El patrón del alegre define el estilo o ritmo que se está interpretando, ya sea merengue, cumbia, gaita u otro. Según las transcripciones de Convers y Ochoa (2007), incluyo los modelos que corresponden a los diferentes ritmos:



Ej. 1-17. Alegre en el ritmo de gaita. Fuente: (Convers y Ochoa 2007, 102).

El ritmo de cumbia guarda similitud rítmica con el ritmo de gaita, pero se distingue por la inclusión de textos y un tempo más lento. En este ritmo la tambora se interpreta sin muchos adornos para permitir la escucha de las letras de las canciones. El tambor alegre presenta como tendencia el empleo de tresillos y la melodía de la gaita larga tiene un carácter melancólico.

En la música de gaitas el género cumbia tiene un repertorio muy escaso. Apenas fue incorporado hace unos pocos años, quizás tomándolo como influencia de la música de flauta de millo –como ya he mencionado es el característico sonido del Carnaval de Barranquilla– Los géneros más interpretados en la música de gaitas son la gaita (o gaita corrida), el porro, el merengue y la puya (Convers y Ochoa 2007; Ochoa 2013).

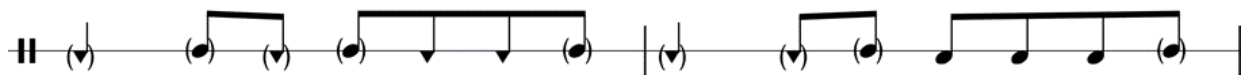


Ej. 1-18. Alegre en el ritmo de cumbia. (Convers y Ochoa 2007, 103).

El porro tocado por el conjunto de gaitas es un género cantado; se distingue por la interpretación del tambor alegre, que en este ritmo luce muchos tipos de efectos en los golpes y marca un patrón de clave tres dos o parte de ella. Mientras que el ritmo de gaita puede enmarcarse en un tempo metronómico ♩ = 75 a 100, el porro es ligeramente más rápido: ♩ = 85 a 105.

Aunque en las primeras grabaciones comerciales algunos porros no incluyen texto, actualmente es de los géneros cantados. Se usan cuartetos, en las cuales el último dístico (de los versos pareados) se interpreta en forma de pregunta y respuesta entre solista y coro. Otros porros tienen textos más largos. El llamador, la maraca y la tambora usan los mismos patrones rítmicos que la cumbia y la gaita (Bermúdez 2006).

Bajo el término de porro se conoce un ritmo interpretado en los departamentos de Sucre y Córdoba en la Región Caribe, una músicaailable en formato de orquesta, difundida entre otros por Lucho Bermúdez y Pacho Galán entre 1950 y 1970 y para algunos investigadores supone el traslado desde el conjunto tradicional de gaitas a las bandas de vientos por permitir una mayor proyección sonora y un timbre más acorde a las expectativas de modernidad de principios del siglo XX (Fortich 2004). Porro también designa a uno de los géneros tradicionales de las músicas del departamento del Atlántico interpretado por el conjunto de caña de millo. En general, todos los complejos de la región presentan similitudes de este tipo. Es importante entender las dinámicas del territorio a lo largo de su historia, las fronteras artificiales no limitaron la constante conversación de elementos culturales híbridos en su propia raíz.



Ej. 1-19. Tambor alegre en el ritmo de porro del conjunto de gaitas. Fuente: (Convers y Ochoa 2007, 102).

Ochoa y Convers (2007) no incluyen el ritmo de merengue en su manual de interpretación sobre la música de gaita en San Jacinto, pues en esta población se interpretan puyas y “el merengue es un género de origen negro” o propio de las zonas con mayor ancestro africano y con la influencia de los bailes cantaos.

Sánchez (2009), a través de diferentes relatos desde el siglo XVIII, plantea que la cumbiamba es de las distinciones rítmicas que primeramente se asocian a la gaita y que probablemente se fue transformando con las influencias locales de cada sector de la región en merengue. Habría conservado el nombre y algunos de sus elementos rítmicos, o mantenido el ritmo bajo otro nombre,

como en el complejo musical de bailes cantados¹⁸, donde al merengue se le llama berroche o pereque.

Ya entrado el siglo XX encontramos que la cumbiamba o cumbiamba pasó a ser merengue. Era este un eventoailable del Magdalena Grande, aunque igual parece que se desarrollaba también en áreas de Bolívar. Al mismo tiempo, se percibe cómo la difusión de estos eventosailables se daría con mucha fuerza en las áreas campesinas del departamento del Magdalena y en los arrabales de las principales ciudades de la región durante las últimas décadas del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Hasta aquí he mostrado de qué manera el eventoailable que se originó en el siglo XVIII había iniciado un tránsito lento de adaptación en el triángulo formado por las ciudades de Riohacha, Tamalameque y Santa Marta (Sánchez 2009, 87).

Uno de los testimonios que recoge Sánchez (2009) son los de Emirto de Lima hacia 1930, quien relata lo siguiente sobre el merengue que trata como un nuevo ritmo:

En algunos pueblos de Bolívar bailan y cantan el merengue, acompañado de tambor, gaita y acordeón. Es de los pocos bailes en que la mujer va en los brazos del hombre, porque en las otras danzas siempre va separada la pareja. Ordinariamente los versos del merengue se refieren a escenas campestres y agrícolas.

Palomita pecho blanco

Llévame a tu palomero

He sabido que estás sola

Quiero ser tu compañero (de Lima 1942, 76 en Sánchez 2009, 87-88).

Según Federico Ochoa (2013), refiriéndose al merengue y la puya, la forma de nombrar a los géneros que interpreta el conjunto de gaita genera confusión para su identificación, pero señala que, pese a esto, cada ritmo, el papel de cada instrumento y su patrón está bien definido. Siendo el tambor alegre el único que varía su interpretación de una región a otra.

A pesar de esta variedad es posible identificar unos patrones rítmicos acompañantes básicos subyacentes, así cuando se reúnen varios tamboleros, a pesar de esta variedad, reconocen los patrones que caracterizan cada género, aunque los llamen de forma diferente (Ochoa 2013, 1.5).

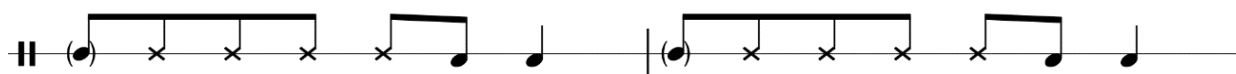
Mientras los gaiteros del municipio de San Jacinto en la región de los Montes de María (Bolívar) llaman puya a uno de los ritmos, los gaiteros de la región negra (San Onofre) no admiten

¹⁸ La música de tambora pertenece al complejo musical de bailes cantados, y los ritmos de tambora son tambora—tambora, tambora, berroche o pereque, guacherna y chande. La zona de influencia de este complejo tiene como epicentro el municipio bolivarense de San Martín de Loba donde se realiza el Festival Nacional de la Tambora, en vísperas de la fiesta del nacimiento de Jesucristo (Ciro y Serna 2016).

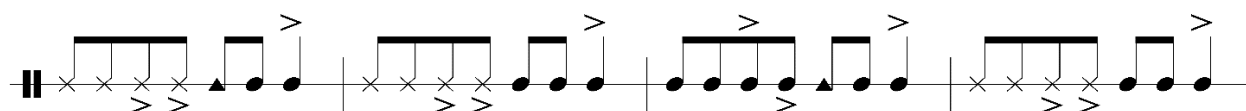
el término puya sino el de merengue. Ochoa asegura que, salvo diferencias en la interpretación de algunos golpes en el tambor alegre, se trata del mismo ritmo con diferentes estilos de interpretación en el tambor alegre según la zona. Convers y Ochoa (2007) a través de entrevistas a Los Gaiteros de San Jacinto como la que realizan a Nicolás Hernández en 2003 diferencian entre merengue y puya:

Es que dentro de la gaita no hay merengue, dentro de la gaita hay es puya. El merengue lo han sacado ha sido en Ovejas yo no conozco merengue. (—Yo he oído hablar a “Paíto” que él desde muy pequeño ha estado escuchando de merengue y puya no). Es que eso es lo de ellos (de los negros) La música de ellos es arrebatada. La puya no. Ni “Batata” [tamborero negro] toca tambor de puya. Toca es pura chalupa y el chandé que es la música de ellos. Pero la puya si es de gaita porque es el derivado del mapalé. El mapalé es más rápido y la puya más lenta. Hay puyas que son lentas, se puede diferenciar la puya dentro de la gaita, como la puya dentro del acordeón, como la puya dentro de una banda de música. Es diferente, la puya más rápida es casi la que es instrumental, la que lleva canto a veces es más lenta. Ella espera las voces, o baja para que entren las voces (2007, 84).

El Festival de Ovejas admite el merengue como uno de los ritmos de la música de gaita y en esta zona se le nombra de esta forma, quizás por la influencia de gaiteros como Saya y Paíto que participaban en estos festivales. Para el merengue presento la transcripción de la base rítmica del alegre tal como lo interpretan los tres grupos de este estudio.



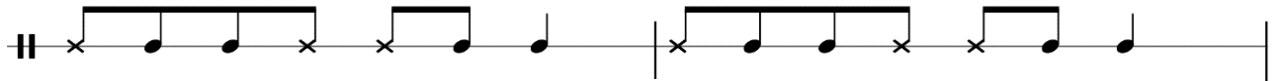
Ej. 1-20. Alegre en la canción en ritmo de merengue, “El traspocha perro” de GO, tocada por Carlos Andrés Ricardo. Transcripción propia.



Ej. 1-21. Alegre en la canción en ritmo de merengue, “La cajita de la encomienda” de SP tocada por Juan Miguel Ricardo. Transcripción propia.

Uno de los tamboreros del grupo La Rueda de Madrid es Álvaro Llerena —quien ha tocado el tambor alegre junto a su madre la cantadora de bullerengue, Petrona Martínez— En su interpretación de “El rurrú” con La Rueda de Madrid al tocar lo que sería un merengue se acerca más a la chalupa, prevalecen dos golpes abiertos seguidos de uno o dos quemaos en el primer compás. Cabe señalar que la chalupa es un ritmo propio del bullerengue. Otros aires de este

complejo son el bullerengue sentao y el fandango de lengua. Se interpreta con los mismos tambores que el conjunto de gaita sin el aerófono y la melodía la realiza una cantadora a la que interpela un coro de personas.



Ej. 1-22. Base rítmica del alegre en la canción “El rurrú” de La Rueda de Madrid tocada por Álvaro Llerena. Transcripción propia a partir del video en YouTube (Mondo Sonoro 2018).

Existen múltiples patrones de chalupa en el alegre. Los más comunes empiezan con los mismos golpes en las primeras cuatro corcheas tal como lo realiza Álvaro Llerena en la base de la canción “El Rurrú”. A continuación muestro una transcripción de Manuel García Orozco productor de los álbumes nominados al Latin Grammy *Las Penas Alegres* (2010), de la madre de Álvaro Llerena la cantadora Petrona Martínez.



Ej. 1-23. Base de chalupa en el alegre por Manuel García Orozco. Fuente página web Bullerengue.com (Orozco 2016).

Para la puya, Convers y Ochoa (2007) realizan dos transcripciones de acuerdo con la interpretación del tamborero “Joche” Plata, quien toca patrones diferentes para una versión lenta y una rápida. El acompañamiento del tambor alegre para la puya lenta tendría más relación con el ritmo de chalupa, salvo unas diferencias tímbricas mínimas que modifican un poco el fraseo (Convers y Ochoa 2007).

Los negros, los de Islas del Rosario y los de Cartagena tocan mucha chalupa. Por ejemplo, Petrona Martínez toca bullerengue y chalupa, y punto. Los de Islas del Rosario tocan mucho merengue. Cada región tiene sus ritmos más representativos.

Por ejemplo, una chalupa es esa que grabaron “Taba la tortuga bajo del agua” y uno la puede coger así: (toca la base de chalupa muy parecida a la que hace “Joche” Plata) la chalupa también es negra (entrevista a Francis Lara 2002 en Convers y Ochoa 2007, 85).

Los gaiteros del pueblo de San Jacinto y su festival reconocen la puya como el ritmo más rápido. Sin embargo, tal como lo explica Ochoa (2013), es parecido al ritmo de chalupa en el complejo de bullerengue. Por lo que se suelen referir a este estilo como un merengue *chalupiao*.

El gaitero “Joche” Plata al recordar su formación en la gaita reafirmaba su “vena musical” como parte de un linaje de gaiteros, además mencionaba las ocasiones en las que observó música de gaita en su niñez en el pueblo de San Jacinto como parte de “los fandangos” refiriéndose a un evento de música y baile y cómo posteriormente en Bogotá con Gabriel Torregrosa de Los Gaiteros de San Jacinto aprendió “el sabor”. Comentaba que aprendió a interpretar todos los instrumentos del conjunto lo que le ha permitido trabajar en distintos proyectos musicales.

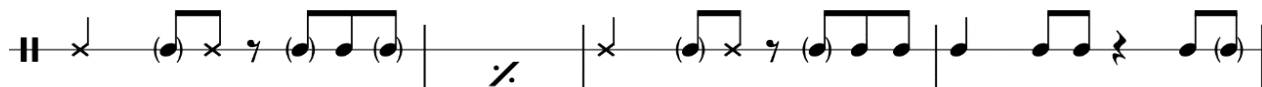
Yo desde pequeño tuve mucha conexión con los viejos Gaiteros de San Jacinto [...] yo siempre estaba desde pequeñito en los fandangos que ellos hacían en la plaza, cuando “Toño” Fernández pasaba por la calle principal hacia la Plaza de San Jacinto en los fandangos que ellos hacían, ya con el tiempo fui creciendo y donde estaban ellos o estaba viendo lo que estaban haciendo y por eso me llegaron esos tambores que no los he podido sacar dentro de mí y aquí estamos con los tambores.

Cuando yo vine en el noventa a Bogotá le cogí el sabor del maestro Torregrosa que era el tambor alegre y fui aprendiendo mucho todo lo que él hacía lo iba aprendiendo yo, todo lo que él hacía lo iba agarrando yo, me iba quedando con eso, lo mismo Juan “Chuchita” Fernández con la tambora también. Donde ellos estaban, en la fiesta yo estaba ahí con ellos, yo les pedía el instrumento que si les ayudaba y si con mucho gusto me lo daban sea la tambora, sea el alegre, sea el llamador y también aprendí un poquito a tocar macho, porque hubo un tiempo acá en Bogotá que se enfermó el machero Nicolás se enfermó y yo duré más o menos medio año tocando el macho pero no lo aprendí muy bien pero me defendía y con eso tocábamos en todos lados aquí en Bogotá. Ellos fueron mis maestros. Tengo un gaitero viejo también, digo yo que llevo la vena musical, porque ese maestro que era Juan Lara era hermano de mi abuela, él era tío abuelo mío, Juan Lara, mas no José Lara, ellos eran medios hermanos también y con mi abuela era medio hermana y desde ahí vengo con la vena musical y desde muy pequeño me ha gustado. Yo aprendí a tocar primero el formato de vallenato pero vi que el vallenato no era lo fuerte en San Jacinto, nunca se había visto un grupo de gaita de jóvenes en San Jacinto, sólo eran los señores, los viejos y una vez me di por quedarme con estos instrumentos de ahí más nunca los he soltado, claro que a veces me llaman -que hay un toque por ahí con vallenato que si vas, claro yo voy pero el fuerte mío. Yo toco todos los instrumentos a mí me dicen vas a grabar este, yo grabo este, el que ellos quieran, yo no tengo... aunque yo empecé con el alegre, pero con el tiempo fui tocando las maracas, el guacho, la tambora, el llamador o sea que yo manejo todos los instrumentos, cualquiera que me pongan yo lo manejo, no tengo problemas por ese lado (Plata, entrevista 2017).

A continuación se incluyen las estructuras rítmicas que sigue el tambor alegre en la puya lenta y la puya rápida, según “Joche” Plata de Bajeros de la Montaña.



Ej. 1-24. Alegre en la puya lenta interpretación de “Joche” Plata de Bajeros de la Montaña. Fuente: (Ochoa y Escobar 2000, 103).



Ej. 1-25. Alegre en la puya rápida interpretación de “Joche” Plata de Los Bajeros de la Montaña. Fuente: (Ochoa y Escobar 2000, 103).

1.4. TAMBORA

El tercer tambor, que actualmente se incluye en el grupo que acompaña la gaita es la tambora. Se trata de un instrumento propio de otros complejos musicales como los bailes cantaos, como he mencionado anteriormente. La tambora es un membranófono de golpe directo, tubular cilíndrico, cuyo diámetro es el mismo en el centro que en los extremos, de dos membranas (211.212.1.83.9). El tamaño promedio para la tambora es de 45 a 60 cm de alto por 30 cm a 40 cm de diámetro. Los parches se templan con aros a los que se le han amarrado cuerdas que atraviesan el vaso en forma de Y.

Según el fabricante de instrumentos Samuel Martínez Oviedo, el vaso cilíndrico se fabrica tradicionalmente con el tronco del árbol de banco, pero debido a la escasez de esta especie se usa también la ceiba amarilla, ceiba blanca o el caracolí. Para las membranas se usaba cuero de venado por ser más fino y tener menos grasa, pero se ha remplazado por la piel de chivo o carnero (La Jagua de Ibirico 2012).

Es el instrumento más grave del conjunto, provee una textura densa y profunda. Al conjunto instrumental y por su similitud con un bombo al que la interpreta se le llama bombero (Ochoa 2013). Ferney Fernández, gaitero del Carmen de Bolívar, explica cómo ha cambiado el proceso de construcción de los instrumentos del conjunto de gaita. Para Fernández en el pasado no se daba importancia al aspecto de los instrumentos, mientras en la actualidad se realizan diversos diseños

que mejoran la estética y la funcionalidad de estos. Fernández también contrasta la larga vida y uso de un instrumento con las dinámicas del mercado que impone un consumo acelerado de las materias primas y el reemplazo de los tambores por parte de los tamboreros. No por obsolescencia sino por un valor estético agregado.

Antes de las redes sociales, de los medios de comunicación [La música de gaita] era un mundo oscuro, no había energía eléctrica, no había televisión y en ese momento hacían los instrumentos a machetazos, no eran pulidos, en la foto de Los gaiteros de San Jacinto ves que eran instrumentos un poco descuidados, estéticamente no eran bonitos, las gaitas muy feitas, las maracas, la verdad hay que decirla, todo era así.

Entonces la sociedad de consumo es la que vende. Entonces tenían esos instrumentos por largo tiempo, yo todavía conozco un tambor de los hermanos Pelufo, el mismo cuero que pusieron de cuando empezaron a tocar creo que es el que tiene, las mismas cuñas, está brillante de tanta grasa, de tanto uso.

Ahora no, hoy día los fabricantes de instrumentos de gaita venden diariamente instrumentos, mandan para Barranquilla, para Bogotá, pa Estados Unidos, pa donde tú quieras, producen cien, doscientos semanales, tanto es que no tienen materia prima para hacer tantos instrumentos.

Anteriormente un tamborero demoraba toda la vida tocando con el mismo tambor. Hoy día tienen uno y quieren otro porque está más bacano, las cuñas se las quemaron, que tiene la bandera de Colombia, que la gaita está marcada con un pirograbador, la cabeza tiene una mejor presentación, eso ha hecho que se dispare tanto el instrumento como su interpretación (Fernández entrevista, 2017).

TÉCNICAS DE EJECUCIÓN Y FUNCIÓN MUSICAL DE LA TAMBORA.

Durante la interpretación, la tambora se coloca de forma horizontal y se toca con dos baquetas golpeando los parches y el vaso; en algunas regiones una de las baquetas está abullonada, mientras que en el conjunto de gaita se utilizan los dos palos desnudos. Al igual que con la interpretación del alegre, se puede tocar mientras se camina en los desfiles; en este caso se coloca alrededor del cuello del bombero una cinta que se amarra a las cuerdas que tensan los parches, quedando a la altura de las caderas del ejecutante. Para la interpretación en un lugar fijo el bombero se encuentra de pie frente a la tambora que se coloca sobre una silla o sobre un aparejo plegable en forma de X en el que se introduce el instrumento. Los sonidos que produce la tambora de acuerdo con el lugar donde se golpee y la técnica utilizada son los siguientes:



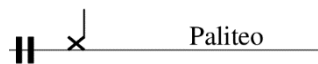
Se ejecuta sobre el centro de la membrana manteniendo la baqueta evitando su vibración.

Ej. 1-26. Golpe tapao en la tambora.
Transcripción propia.



Se produce al golpear en el centro de la membrana con la baqueta, permitiendo que rebote.

Ej. 1-27. Golpe abierto en la tambora.
Transcripción propia.



Se golpea la parte superior del vaso de la tambora con las baquetas.

Ej. 1-28. Golpe paliteo en la tambora.
Transcripción propia.



Se desliza la baqueta por la membrana de la tambora dejando que rebote en su desplazamiento.

Ej. 1-29. Golpe redoble en la tambora.
Transcripción propia.

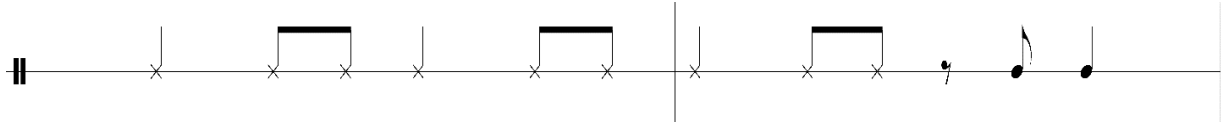
La tambora es uno de los instrumentos tradicionales más extendidos tanto por el área geográfica, que abarca los dos litorales y la región Andina, como por las músicas en las que participa: rajaleña, currulao, bullerengue, entre otras. Como he mencionado arriba, el alegre y la tambora hacen parte del ensamble instrumental llamado tambora que interpreta los bailes cantaos dentro de los cuales se incluye el ritmo también llamado tambora.

Las tamboras, formato de conjuntos de tambores tradicionales, desde mediados del siglo XIX han sido animadoras de carnavales, fiestas religiosas y cívicas en Santa Marta y poblados aledaños. Desde hace seis décadas han abordado también la interpretación de piezas del repertorio popular comercial dentro del aire o ritmo de guacherna, el cual, aunque tiene origen en las músicas tradicionales de la región es un producto del contexto urbano samario (Pardo 2009, 333).

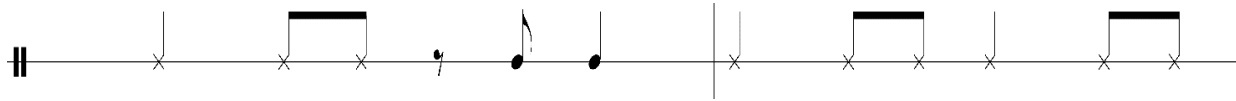
Algunas hipótesis suponen que el instrumento tambora es una adaptación del bombo europeo que acompañaba los desfiles militares y de carnaval en el siglo XVIII. Otras teorías conjeturan que es un instrumento indígena tal como lo evidenciaría su uso en comunidades originarias en la Sierra Nevada de Santa Marta y al norte del departamento de Antioquia (Unimagdalena 2009).

[illegible][illegible]

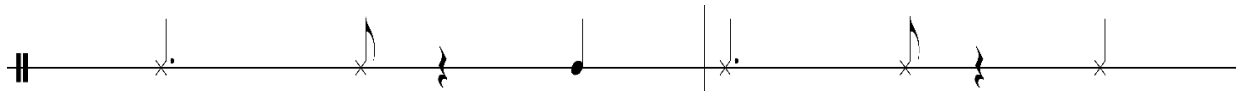
El tema “El rurrú” del grupo La Rueda de Madrid lo he caracterizado como merengue por la similitud con la base de la tambora para este ritmo que realiza Convers y Ochoa (2007) y Son de la Provincia en "La cajita de la encomienda". Sin embargo realizan cortes musicales y *tutti* con los otros tambores además de introducir variaciones: en dicha base.



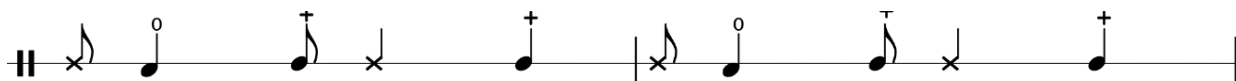
Ej. 1-33. Tambora en el ritmo de merengue. Canción "El rurrú" de RM. Transcripción propia.



Ej. 1-34. Variación 1 en la tambora en el ritmo de merengue. Canción "El rurrú" de RM. Transcripción propia.



Ej. 1-35. Variación 2 en la tambora en el ritmo de merengue. "El rurrú" de RM. Transcripción propia.



Ej. 1-36. Tambora en el ritmo de puya. Fuente: (Convers y Ochoa 2007).

Este capítulo ha pretendido exponer las interpretaciones particulares de los músicos y problematizar el estudio de la música tradicional como un objeto en constante cambio. Como Joseph Roach escribe, “la memoria colectiva funciona selectivamente imaginativamente, y a menudo perversamente [...] la memoria es realmente difícil de ser conservada. La memoria es tanto un proceso de recordar como un proceso de olvidar” (1998, 2). Paul Gilroy propone ver las prácticas musicales como un “cambio en sí mismo”, una forma entender la reproducción de la tradición

cultural como una transmisión problemática con rupturas e interrupciones, no una esencia fija a tiempo completo, pero una respuesta al flujo desestabilizador del mundo post contemporáneo (2001, 101).

“Joche” Plata en la entrevista que sostuvimos el 11 de diciembre de 2017 en esta ciudad, comentaba que cuando asiste al festival de San Jacinto como representante de Los Gaiteros de San Jacinto o Los Bajeros de la Montaña suele ser abordado por grupos de gaita conformados por jóvenes para que les comparta su forma de interpretación.

Cuando vamos al Festival de San Jacinto que es en agosto allá nos llegan muchos grupos de jóvenes a preguntarnos a nosotros porque nosotros somos los que tenemos claro las cosas de los viejos, entonces vienen muchos grupos de jóvenes a preguntarnos a nosotros:

-maestro que esto, aunque yo soy uno de los que no le gusta que le digan maestro porque maestro son los que tienen más edad, los que ya tienen por ahí como “Toño” García que tiene por ahí ochenta y siete, para mí esos son los maestros. Yo estoy viejo, pero no tan viejo, no me gustan que me digan maestro, tengo mis canas pero no soy viejo.

Lo que pasa es que a uno le dicen maestro es por lo que uno enseña, tú sabes, pero no, a mí “Joche” Plata está bien, porque hay unos más jóvenes que yo y le gustan que le digan maestros.

Cuando llegamos a Ovejas, al festival también llegan muchas personas a pedirle como se toca este ritmo (Plata, entrevista 2017).

Para “Joche” Plata, el honor de llamarse maestro no lo merece aún pues no es tan anciano para recibir tal título. El maestro para “Joche” Plata y según otras conversaciones que sostuve con personas en las diferentes escenas, es un músico que ha sostenido su labor a través de los años, no solo un músico con gran conocimiento de los instrumentos. Sin embargo Plata apunta que existen nuevos gaiteros que se hacen llamar a sí mismos maestros, lo cual según él no se corresponde dentro de esta tradición musical. En el siguiente fragmento de la misma entrevista relata que aprendió con Gabriel Torregrosa observándolo e imitando su interpretación pero que en adelante generó su propio estilo.

“Joche” Plata aprendió con el maestro Torregrosa de los gaiteros de San Jacinto y de allí yo cree mi propio estilo, porque la verdad uno para aprenderle al maestro... uno igual, igual uno no va a tocar, sino que uno se mete a la base de ellos y allí uno va creando también el estilo parecido, pero ya uno crea su propio estilo.

“Joche” Plata les va a presentar el estilo que se apropió de él, no que “Joche” Plata se apropió del estilo sino que el estilo se apropió de mí, el maestro fue Gabriel Torregrosa de Los Gaiteros de San Jacinto y lo que él dejó muy bacano porque había otros gaiteros de San Jacinto, otros tambores y ese estilo no me gustó, me gustó fue el de Gabriel Torregrosa. Ahora él no fue mi maestro de vamos a sentarnos aquí pa’ que me enseñes, sino que cuando ellos me llamaron yo tocaba era el llamador y yo

estaba tocando el llamador aquí y estaba era poniéndole la vista, la mente, el oído y el corazón y todo lo iba grabando cuando ya él me prestaba el instrumento que me decía -Joche ayúdame yo cogía el instrumento y le ayudaba (Plata, entrevista 2017).

La música tradicional como cualquier otro elemento de la cultura no solamente cambia sino que nace en las relaciones y apropiaciones entre conjuntos instrumentales de una región, por las disposiciones para su rescate, por los experimentos de los músicos, por la migración y por las intervenciones de la industria. Intentar presentar los elementos que la constituyen de forma general si bien puede facilitar una imagen de lo que es restringe su capacidad de interactuar como un capital vivo en un mundo globalizado. Espero que este capítulo sea útil para lograr un acercamiento a la música de gaita y contribuya a comprender los siguientes capítulos de esta investigación.

CAPÍTULO 2 LAS GENERACIONES EN LA TRADICIÓN PARTICIPATIVA DE LA GAITA. UNA HERRAMIENTA PARA EL ESTUDIO DEL CAMBIO SOCIAL

CAPÍTULO 2 LAS GENERACIONES EN LA TRADICIÓN PARTICIPATIVA DE LA GAITA. UNA HERRAMIENTA PARA EL ESTUDIO DEL CAMBIO SOCIAL

De acuerdo con la investigación de Spencer (2015) sobre la cueca chilena, basado en la propuesta de Bronner Beard y Gloag (2005, 185) y Bohlman (1988, 14), “el concepto de generación sirve de marco analítico para el estudio de la actividad de una tradición en el tiempo” al relacionar los significados que se atribuyen en el presente a una práctica del pasado. En línea con los planteamientos de Spencer (2015) un canon de prácticas performativas, repertorios y conocimientos se perpetúan por generaciones y conforman “la tradición”. “Igual que los conceptos de ‘nación’ o de ‘clase’, el término ‘generación’ es performativo —expresiones que crean una entidad con sólo nombrarla—, una llamada o un grito de guerra para llamar a filas a una comunidad imaginada o más precisamente convocada” (Bauman 2007, 115).

El concepto de generación ha sido un tema relevante en las Ciencias Sociales y las Humanidades. Una categoría relevante en la explicación de la construcción social del tiempo tanto en el debate teórico como en el ámbito de lo público en la investigación sobre juventud.

El análisis de las generaciones de Mannheim (1928/1952) pretendía distanciarse del enfoque biológico de las generaciones y de la línea romántico-historicista. Según Mannheim los productos capaces de producir un cambio social en el choque entre el tiempo biográfico y el tiempo histórico son los estilos de pensamiento y la actitud de la época. Mannheim en su concepción de la generación consideraba que estas debían agrupar a los jóvenes de una misma edad-clase que compartan un mismo proceso histórico.

El vínculo entre los individuos surge por hechos que fracturan la continuidad histórica y transforman la vida colectiva cuando estas transformaciones son experimentadas por individuos en una edad maleable y cuando esas experiencias históricas son primeras impresiones o experiencias juveniles.

Llegados a este punto propongo trazar unas generaciones teniendo en cuenta los grandes cambios que han sucedido en la música de gaita. A través de los discursos de las personas entrevistadas en el trabajo de campo de esta tesis, puede afirmarse que las generaciones en la gaita

se entienden desde un periodo de tiempo común, en el que hechos sociales, formas de aprendizaje y tecnología unen a los individuos. En Mannheim, el inicio de una nueva generación se manifiesta por grandes discontinuidades históricas e institucionales. Son los procesos de cambio los que producen la definición de nuevas generaciones e identidades sociales. Por tanto, la generación es un mecanismo sincrónico que vincula el tiempo de la vida humana y el tiempo social o el de la experiencia histórica originando una generación social (Leccardi y Feixa 2011).

Aunque he tratado de estudiar el cambio social en la gaita presentando los grupos de acuerdo con las generaciones que comparten hechos comunes vividos en su etapa de formación y en la cotidianidad, los grupos renuevan y relevan a sus participantes constantemente conservando el nombre original existiendo una convivencia e intercambio generacional entre cultores ancianos y jóvenes. En el caso de la música de gaita, si nos limitamos a observar la generación como un grupo etario en actividad pública, los gaiteros más respetados “los maestros” superan los sesenta años. La permanencia en la escena es lo que les otorga tal autoridad.

Para realizar esta reconstrucción me valdré de algunas fuentes históricas que describen la práctica musical y aportaré los nombres y las características de algunos grupos de gaita que han experimentado dichos cambios. Para el etnomusicólogo Carlos Miñana, en el estudio de una tradición musical participativa, son importantes las descripciones que los propios músicos hacen de la adquisición de su formación pues expresan los roles y modos de aprendizaje. Por tal motivo integro la descripción de la formación musical de los tres grupos en los que se enfoca esta investigación Los Gaiteros de Ovejas, Son de la Provincia y La Rueda de Madrid pues una experiencia que vivieron a temprana edad y que expresa ciertos valores de la tradición.

2.1. LA GENERACIÓN DE LA GAITA RITUAL

Si trazamos las generaciones desde las discontinuidades que han sucedido en la música de gaita tendríamos primeramente los vestigios de una generación que mantenía la tradición circunscrita al mundo indígena ritual. Dilucidamos esto a partir de las formas actuales en las que se interpreta la gaita entre los indígenas *Kogui* de la Sierra Nevada. Para ellos es una música y un instrumento de conexión con el mundo circundante, una ofrenda a los dioses por los favores recibidos. “En la comunidad *Kogui*, las gaitas se tocan dentro de la casa ceremonial, o lugar de encuentro, llamado Nojué, un espacio donde acuden sólo los hombres, luego de las labores diarias;

es el espacio donde la gaita o kuisi se toca” (Lara Ramos 2016, 113). También podemos especular a partir de esta descripción que la música de gaita pertenecía al mundo masculino. Sin embargo, el descubrimiento en 1989 en el municipio de Ovejas de la figura precolombina de una sacerdotisa de la cultura *Zenú* tocando gaita hembra debilita esta aseveración o por lo menos nos hace considerar que dentro de algunas culturas indígenas se permitía la participación femenina en el contexto ritual. Entonces podríamos llamar a esta generación la de la gaita ritual.

2.2. LA GENERACIÓN DE LA HIBRIDACIÓN

Con la colonización, en lo que sería un largo y lento proceso de mezcla cultural, se produjo la unión de las gaitas con los tambores africanos entonces puede denominarse a esta como “la generación de la hibridación”. Para George List (1994) estos procesos de sincretismo deben ser entendidos dentro del marco de una relación dominante-dominado, de la cultura española sobre negros e indígenas en la imposición de la religión, la lengua y la organización de los territorios colonizados. Así, surge primeramente el *bunde*, música con danza que se daba cita en las ciudades coloniales, en las llamadas *rochelas* (Sánchez 2009). En este periodo la gaita está en relación constante con otros instrumentos de la región, los límites son difusos y hay una gran apertura a la experimentación. En buena parte de esta generación, si bien existen otros medios de escucha de música más modernos, la gaita es el más común. Posteriormente, entre los siglos XIX y XX, recibe nuevas influencias externas, hasta dar origen a la cumbiamba o merengue en las zonas de las gobernaciones de Santa Marta y Cartagena. Las descripciones de miembros de la Iglesia católica y viajeros durante la Colonia y la República son la evidencia de estas primeras manifestaciones, lo que posteriormente, gracias a las nuevas relaciones de dominación, se ramificaría produciendo no sólo la música de gaita, sino otras músicas costeñas. Una de estas reseñas es la de los bailes cantados o *bundes* que en una carta de queja al Rey registra el Obispo de Madrid, en la segunda mitad del siglo XVIII:

Se hacen de noche en las calles, patios o plazas o en los campos. Los que concurren son indios, mestizos, mulatos, negros y zambos, y otras gentes de la inferior clase: todos se congregan de montón sin orden ni separación de sexos, mezclados los hombres con las mujeres, unos tocan, otros bailan y todos cantan versos lascivos, haciendo indecentes movimientos con su cuerpo (Sánchez 2009).

Hacia 1825, el viajero Carl August Gosselman, narraba la forma en que se desarrollaba un baile en el poblado indígena de Gaira:

Por la tarde del segundo día se preparaba un gran baile indígena en el pueblo. La pista era la calle, limitada por un estrecho círculo de espectadores que rodeaba a la orquesta y los bailarines. La orquesta es realmente nativa y consiste en un tipo que toca un clarinete de bambú de unos cuatro pies de largo, semejante a una gaita, con cinco huecos, por donde escapa el sonido; otro que toca un instrumento parecido, provisto de cuatro huecos, para los que sólo usa la mano derecha pues en la izquierda tiene una calabaza pequeña llena de piedrecillas, o sea una maraca, con la que marca el ritmo. Este último se señala aún más con un tambor grande hecho en un tronco ahuecado con fuego, encima del cual tiene un cuero estirado, donde el tercer virtuoso golpea con el lado plano de sus dedos. A los sonidos constantes y monótonos que he descrito se unen los observadores, quienes con sus cantos y palmoteos forman uno de los coros más horribles que se puedan escuchar. En seguida todos se emparejan y comienza el baile. Este era una imitación del fandango español, aunque daba la impresión de asemejarse más a una parodia. Tenía todo lo sensual de él pero sin nada de los hermosos pasos y movimientos de la danza española, que la hacen tan famosa y popular. Mezclados a las canciones un negro indígena, acompañándose con una pequeña guitarra, recitaba versos. Su uso era frecuente y el sonido bonito, pues la música lleva siempre una armonía, que se complementa con sus voces puras y profundas que tanto tienen de melancolía y tan bien se ajustan al clima de su patria y a la orgullosa grandeza que los cobija (Gosselman 1981, 55).

En las dos descripciones es importante destacar el retrato de quienes participaban en este baile. En la primera vemos un momento de mayor distinción, “indios, mestizos, mulatos, negros y zambos”. En la segunda estas categorías son difusas: “un negro indígena”. También se describen el canto lleno de picardía “todos cantan versos lascivos” y el canto grupal que realizan los asistentes. En ambos relatos se enfatiza la mención del baile como el elemento que convoca. En la segunda resalta la forma en la que los danzantes se ubican alrededor de los músicos, característica que se mantuvo en la cumbia¹⁹. Lo que a Gosselman le pareció era “una parodia del fandango español” unido a la picardía de los versos, puede entenderse como un juego de resistencia y catarsis, que llevaría siglos practicándose durante las licencias que permitían sus dominadores en los carnavales, donde eran remedados los bailes españoles.

Otras descripciones importantes sobre la música en la Región Caribe en esta generación son las de Emirto De Lima hacia 1930, que detallan una diversidad de ritmos “como el bunde, los porros, la cumbiamba” y cómo “intervienen en estos bailes diversas clases de tambores (pequeños, grandes, regulares y de variadas formas), cuyo hábil manejo brinda constantemente nuevos ritmos y nuevas sensaciones a los bailadores ebrios de alegría y buen humor” (De Lima 1942, 9). Sobre el baile y ritmo denominado merengue nos narra lo siguiente:

¹⁹ La hipótesis de Delia Zapata (1962) sobre la cumbia como género madre se apoya en el hecho de que la coreografía para el porro, tanto de banda de viento, como la de los porros interpretados por el conjunto de gaita, la puya y el fandango, sea la misma.

En algunos pueblos de Bolívar bailan y cantan el merengue, acompañado de tambor, gaita y acordeón. Es de los pocos bailes en que la mujer va en los brazos del hombre, porque en las otras danzas siempre va separada la pareja. Ordinariamente los versos del merengue se refieren a escenas campestres y agrícolas.... gente sencilla y por lo general sin ninguna cultura musical, tienen todos oídos maravillosos que les permiten asimilar y aprender con gran facilidad, apenas escuchan los discos y en las orquestas, trozos de piezas bailables y de otros géneros. Por eso todo acordeonero de la costa tiene dos repertorios: el que integra las canciones y coplas populares, y el otro que abarca valeses, polcas, mazurcas, pasillos, danzas y otros aires que figuran en la discoteca moderna (De Lima 1942, 86).

Esta descripción resulta crucial pues describe un punto en que la gaita y el acordeón interpretan juntos un mismo baile llamado merengue. Asimismo, menciona una diferencia en el baile, con respecto a las descripciones anteriores de la cumbiamba, pues este merengue se baila unido a la pareja. Resultan significativas las referencias a la naturaleza y a la vida campesina que hacen los versos, temática que se mantiene en la actual música de gaita.

2.3. LA GENERACIÓN DE LA DIFUSIÓN COMERCIAL

Otra generación sería la de mediados del siglo XX que tiene como hito las grabaciones comerciales de varios gaiteros como Medardo Padilla y su Conjunto, Pablo Berrío, Manuel Silvestre Julio y su Conjunto de Gaitas, la inclusión de la tambora y, como mencioné en el capítulo anterior, la visibilidad nacional del grupo Los Gaiteros de San Jacinto que en adelante se convirtió en el modelo de interpretación y fuente histórica tangible para el discurso en los festivales y la escena en general. Llamaremos a esta la generación de la difusión comercial.

El aprendizaje de las personas de esta generación fue enculturativo, con esto quiero decir que se pretende que las personas inmersas en una cultura musical aprendan los códigos de interpretación por nacer y permanecer en ella. Según la investigación de Borja, Carmona y Dean (2015), que asume el concepto de Moscovici (1979), las representaciones sociales son un saber socialmente compartido. Así, la gaita como saber social se debía aprender por el contacto constante y sostenido, por pertenecer a la cultura desde donde se genera o “porque está en la sangre”. Cito la entrevista de Borja, Carmona y Dean (2015) a Juan “Chuchita” Fernández, gaitero mayor²⁰, Ganador

²⁰ Un gaitero mayor es uno que ha permanecido ejerciendo su labor por muchos años y se encuentra en su vejez o murió alcanzando la tercera edad. Además de la edad se les llama gaitero mayor a las primeras generaciones de la agrupación Los Gaiteros de San Jacinto, por alcanzar gran popularidad.

del Grammy Latino 2007 por *Un fuego de sangre pura*, junto a Los Gaiteros de San Jacinto y a Pascual Castro creador y voz líder de Los Auténticos Gaiteros de San Jacinto.

Juan Fernández: Los gaiteros mayores se mostraban egoístas con los jóvenes de su época, no les enseñaban sus trucos y saberes; así que quien aprendió fue porque desde un principio tomo la decisión de aprender, esta situación la justifican diciendo que se nace siendo gaitero, que la gaita viene en la sangre y la aprenden rápido (Borja, Carmona y Dean 2015, 25).

Juan Fernández: Yo aprendí de atrevido, porque “Toño” Fernández era mi tío y él nunca me dijo esto se hace así ni asao’, al contrario él se ponía celoso cuando yo cantaba y las mujeres se me venían encima, me cogió vaina y no quería que yo cantara, cantaba él, yo tenía que meterme y yo le decía “ve tío usted tiene que dejarme algo, porque luego usted se muere y yo tengo que reemplazarlo”, tal como está pasando ahora, yo me le metía de entrometió. Así fue como aprendí, no porque él me dijera ven ensaya aquí conmigo.

Pascual Castro: Dios te da ese privilegio, nadie enseña a nadie, un profesor te enseña, pero si no pones de tu parte, [mi padre] nunca quiso (Borja, Carmona y Dean 2015, 49-51).

Otro aspecto interesante en estos relatos es el interés por aprender. La automotivación y el trabajo autorregulado es un rasgo de la cultura de aprendizaje informal, aunque también se aprecian otras características como el aprendizaje de oído y el que se realiza fuera de las instituciones, sin un plan de estudio y atendiendo al objetivo de enseñar los ritmos y las formas de tocar un instrumento más que de aprender cómo interpretar, cómo componer o cómo trabajar a partir de tal conocimiento (Casas 2013).

LOS GAITEROS DE SAN JACINTO

La historia conocida de Los Gaiteros de San Jacinto empieza con la invitación de los hermanos folcloristas Delia y Manuel Zapata Olivella a participar en una gira nacional e internacional. En 1952 los Zapata Olivella emprenden un viaje al municipio de San Jacinto en el Caribe colombiano en busca de gaiteros y encuentran a Miguel Antonio Hernández “Toño” Fernández” (1912-1988), Nolasco Mejía, José Lara (1912-1998) y probablemente a Andrés Guerra Landero (1932-2000). Según el material más cercano a una biografía del gaitero “Toño” Fernández, escrita por Numas Gil Olivera (2010), la agrupación que encontraron los Zapata pertenecía a la cuarta generación de Los Gaiteros de San Jacinto iniciada en 1934, lo mismo asegura Ana María Ochoa en las notas al disco de Los Gaiteros de San Jacinto ganador del Grammy, *Un fuego de sangre pura* (2006). Esta suposición no parece tener sustento documental pues, aunque existían gaiteros y encuentros de gaita en las poblaciones, el concepto de agrupación estable o regular se consolida a

partir de la intervención de los hermanos Zapata y de las grabaciones comerciales (Bermúdez 2006; Ochoa 2013; Sarmiento 2019).

Desde 1952 Los Gaiteros de San Jacinto acompañaron a los Zapata Olivella en diferentes actividades culturales por el país y en 1954 la compañía de danza, junto a los músicos, iniciaron una gira nacional en la que por dos años los gaiteros permanecieron fuera de Montes de María. La ruta de cuatro meses la hicieron por barco a través del río Magdalena zarpando en Barranquilla. Se presentaron en La Dorada, Manizales, Buga, Pereira, Caicedonia, Sevilla, Palmira, Cali, Puerto Tejada, Popayán, Neiva, Girardot, El Espinal, Natagaima, Calarcá, Chinchiná, Paipa, Duitama, Sogamoso, Zipaquirá, Bogotá, Cúcuta y Bucaramanga (Sarmiento 2019). Al final de este periodo regresaron con sus familias las cuales habían apenas sobrevivido, según testimonian sus esposas (García 1987).

En el año 1958 los hermanos Zapata Olivella se propusieron realizar una gira por Europa, pero el abandono a sus familias que supuso la gira nacional desalentó a muchos (García 1987). Visitaron la ex Unión Soviética, China, Checoslovaquia, Alemania Oriental y Alemania Occidental, —estos tres últimos según sus fronteras geopolíticas de entonces— y finalizaron su viaje en el Gran Festival Hispánico de Cáceres, España. La gira internacional de los gaiteros se convirtió en un hito para la gaita.

Los gaiteros acompañaron al Ballet Folclórico y tocaban otras músicas además de la gaita. Es en este ambiente creativo que se incluye la tambora como parte del conjunto de gaitas que hasta entonces sólo se interpretaba con dos tambores. El mismo Catalino Parra cuenta: “al doctor Manuel [Manuel Zapata Olivella] le gustó como yo tocaba la tambora y él sentía la gaita más sabrosa cuando yo le tocaba el bombo ” (Villamil 2009, 134).

Esta agrupación estaba conformada por Miguel Antonio “Toño” Fernández (1912–1988) su fundador y líder inicial, Juan y José Lara, Pedro Nolasco Mejía y Manuel de Jesús “Mañe” Serpa y Catalino Parra. Este último además de tocar la tambora, cantaba cantos de zafra, de vaquería y componía décimas (Villamil 2009). Posteriormente a la gira por Europa, los gaiteros visitaron Panamá, Costa Rica, Nicaragua, El Salvador, Honduras, Curazao, Ecuador y México.

En la década de los sesenta formaban parte de la agrupación José Tobías Estrada, Eliécer Meléndez, Eliécer Mejía, Joaquín Nicolás Hernández Pacheco (2013), sobrino de “Toño” Fernández, en la gaita macho y el tambor llamador y Gabriel Torregrosa Morales, en la tambora y el tambor alegre.

En la región de Montes de María, una zona rural, de cultivo y ganadería, el músico de gaita solía trabajar en la vaquería o en la agricultura o ambas según la estación. El oficio de músico no era realizado en exclusividad. Tal era el caso de los miembros de Los Gaiteros de San Jacinto, en su mayoría campesinos dedicados a trabajar en el campo o de la pesca como ocurría con Catalino Parra. El efecto de la grabación musical y de las giras internacionales a mediados del siglo XX otorgó a esta agrupación un mayor reconocimiento social, mejores ingresos por su actividad musical y a distinguirles como músicos en su entorno. Este efecto de reconocimiento y sustentabilidad de la gaita no está generalizado, y hasta el *revival* de este género en la década de 1990 muchos de estos músicos padecían necesidades y morían sin reconocimiento de parte de su comunidad.

2.4. LA GENERACIÓN DE LOS FESTIVALES.

Otro hecho que marca un cambio social en la gaita y con el cual podemos catalogar a una generación, es la creación de los festivales en los años ochenta del siglo XX. En ellos el escenario crea una división entre músicos y participantes. Una música que servía para celebrar acontecimientos relevantes de la vida y de la muerte en la región se convierte en un espectáculo y un concurso (Lara 2013). También se produce un cambio en la revaloración de la identidad del músico, pasa de ser un personaje díscolo a un maestro respetable y un hombre de mundo. Aunque estas representaciones conviven junto a otras negativas en el contexto de Montes de María (Borja , Carmona y Dean 2015).

BAJEROS DE LA MONTAÑA

Es una agrupación creada en 1983 por José María Arrieta y Ricardo Barrios, padre y tío de Fredys Arrieta quien —en el momento del trabajo de campo de esta investigación—era su director y gaita hembra. En la primera etapa participan activamente en las categorías Infantil y Aficionado de los festivales de Gaita en Ovejas y San Jacinto. En la década de 1990 el grupo cambia su nombre a Gaitas y Tambores de San Juan, y así hacen alusión al pueblo montemariano San Juan

Nepomuceno, de donde proceden. En el año 1996 se establecen en Bogotá después de haber incursionado frecuentemente en eventos culturales.

Fredys Arrieta ha participado activamente en Los Gaiteros de San Jacinto y es un personaje muy importante para el proceso de enseñanza de la gaita en Bogotá. Otros miembros del grupo son Jairo Herrera, gaita macho y maraca; Dionisio Yepes, voz Líder; Pedro Garzón tambora y voces; Federmann Rodríguez y “Joche” Plata, tambor alegre y voces; Oscar Hurtado, caña de millo, llamador y voces; Carmelo Torres, acordeón y voz líder. El acordeón y la caña o flauta de millo dentro del conjunto se utilizan para interpretar cumbias y vallenatos, amoldando su agrupación al sentido de la fiesta. La caña de millo está más relacionada con el carnaval de Barranquilla y el baile por lo que en épocas de estas festividades es más solicitada.

Otros músicos que han formado parte de la agrupación son: Manuel Eliécer Meléndez y Nicolás Hernández (gaita macho y maraca), Francisco Ramírez y Antonio Rodríguez Miramón (llamador), Juan ‘Juancho’ Hernández (tambora y canto), José Tobías Estrada “Guardián” y Gabriel Torregrosa (tambor alegre) y Gregorio Almeida (guacho) (Bermúdez 2006, 8).

Para el investigador colombiano Egberto Bermúdez esta agrupación está conformada por los descendientes naturales de Los Gaiteros de San Jacinto y con ella grabó el álbum *Los Bajeros de la Montaña. La acabación del mundo música de gaitas de los Montes de María* (Bermúdez 2006). Se trata de un disco que pretende exponer la tradición de músicas de gaita de Montes de María. Bajeros de la Montaña es la agrupación que sirvió como base para la grabación del ya citado álbum *Un fuego de sangre pura* de Los Gaiteros de San Jacinto, ganador del Grammy Latino al Mejor Álbum Folclórico en 2007. Entre sus múltiples reconocimientos se halla la Mención de Honor de la Sede de las Naciones Unidas en Nueva York en el año 2003. Han sido numerosas veces ganadores del Primer Puesto de los Festivales de Ovejas y San Jacinto, “Mejor Interpretación Folclórica”, “Mejor Álbum Folclórico” y han sido galardonados dos veces con el “Premio Nuestra Tierra”, otorgado por la cadena de televisión colombiana RCN.

GAITEROS DE SAN JACINTO

La nueva generación de Los Gaiteros de San Jacinto en el año 2018 estuvo integrada por Gabriel Eduardo Torregrosa Romero (hijo), quien fungió como director artístico y representante

legal e interpretaba el llamador, Damián Boccio Figueroa en la gaita hembra y gaita corta; John Jaider Fuentes, gaita macho y maracas; Wilson Fontalvo Castellar, tambor alegre; Alberto Posada, tambora y los acompañaba el acordeonero Carmelo Torres Mendoza para interpretar cumbias y vallenatos.

Los Gaiteros de San Jacinto están establecidos en Bogotá. Realizan con frecuencia presentaciones en bares y establecimientos públicos en Colombia y giras internacionales, en los lugares mencionados como epicentros de la migración colombiana. Algunos lugares visitados en el primer semestre de 2018 fueron Ciudad del Plata (Uruguay); Ciudad de México (México); Valparaíso (Chile); Austin, Houston, Taos, Albuquerque, Brooklyn, New York, Jersey City, Chicago (Estados Unidos); Ottawa, Markham, Montreal, Toronto (Canadá); Londres (Inglaterra); Madrid, Barcelona (España); Viena (Austria) y Berlín (Alemania).

En 2019 Rafael Antonio Castro Fernández, Wilson Rafael Fontalvo Castellar, Yeison Andrés Landero Castellar y Gabriel Eduardo Torregrosa Romero reclamaron ante la Superintendencia de Industria y Comercio de Colombia la exclusividad del nombre Los Gaiteros de San Jacinto. Esto causó la oposición de otros músicos que han participado en la agrupación, como Fredys Arrieta, y de los integrantes más ancianos como Juan “Chuchita” Fernández, Pascual Castro, Catalino Parra, Ramón Rodríguez, entre otros. Quienes defienden el dominio público de la expresión Los Gaiteros de San Jacinto consideran que denomina a todo gaitero del pueblo de San Jacinto y que es un símbolo de su cultura e identidad comunitaria.

Algunas agrupaciones en las cuales se presenta una cooperación generacional son: Nando Coba y su Golpe Seco, Gaiteros de Guacamayal, Trapiche de Colomboy, Candela del Folclor, Gaimará, Funzenú, Millosón, Bajeros del Sinú, Joche y sus Gaiteros, Gaiteros de Punta Brava, Juancho Nieves y la Tribu Barají, Gaitas y Tambores de San Jacinto, Los Auténticos Gaiteros de San Jacinto, entre muchos otros.

Para el sociólogo polaco, Zygmunt Bauman, el mayor aporte de Ortega y Gasset es la idea de la convivencia parcial entre generaciones. Los límites entre las generaciones no están claramente definidos, son traspasados y son ambiguos. En el espacio del congreso en el que Bauman propuso lo anterior, Michel Maffesoli departió sobre las generaciones coexistentes desde la noción de hospitalidad. Anotando que, la relación entre adultos y jóvenes (anfitrión e invitados) es más

productiva cuando gravita en el gusto por competir o jugar. “Las generaciones jóvenes experimentan estos valores hedonistas de una forma paroxística. Sin embargo, a través de un proceso de contaminación, el corpus social acaba siendo influenciado” (Bauman 2007, 131). Para Carlos Ricardo de GO participar junto a sus maestros es una oportunidad que asume con responsabilidad de aprender porque el formarse como músico y participar al mismo nivel es algo que requiere tiempo (Gaiteros de Ovejas, 2018).

En el caso de los grupos entrevistados en el trabajo de campo, esta relación solidaria entre las distintas generaciones se manifiesta en la apertura a la enseñanza y al aprendizaje. José Ricardo, intérprete de la tambora de GO, en la misma entrevista referenciada arriba, declara que aún sigue aprendiendo repiques y otras cosas que no sabía. Las aprende de otros maestros que sugiere son mayores que él, que pertenecen a otra generación. El aprendizaje continuo del instrumento se menciona constantemente, lo que expresa que ser maestros se da como reconocimiento de un trabajo sostenido en el tiempo de vida, más allá de la habilidad o virtuosismo, honra la resiliencia frente a la vida como músico de gaita, apreciable en la honra dada a los maestros más ancianos.

La representación de ese gaitero ancestral y tradicional va de la mano con las características que se simulan como auténticas, tradicionales y rigurosamente propias de la cultura de la región. En 2009, Félix Contreras, con su grupo, fue el único gaitero de un lugar marcadamente rural que estuvo en el festival. Los otros procedían de ciudades como Barranquilla, Cartagena, Magangué, El Carmen, San Jacinto, San Juan de Nepomuceno o Guacamayal, urbes en un sentido amplio del término (Lara 2013, 256).

2.5. LA GENERACIÓN DEL *REVIVAL*

La siguiente generación se distingue porque experimentó en su niñez y juventud la enseñanza de la gaita en un ambiente semiformal en las escuelas de gaita o como parte de los cursos sin créditos de los colegios; las determinaciones culturales de etnoeducación y protección de la multiculturalidad que dispuso la nueva Constitución Política; la acogida nacional de la gaita a partir de las producciones del tropipop; el recrudecimiento del conflicto armado y el desplazamiento interno.

A partir de los festivales se propicia la apertura hacia la enseñanza, y aunque en los ochenta ya se observan procesos educativos para el rescate y salvaguarda de la tradición, desde finales de la década de 1990 a la actualidad la creación de herramientas pedagógicas supone un gran cambio en la actitud del maestro gaitero hacia sus discípulos. Una de las causas y consecuencia de este cambio es la educación masiva en las escuelas, lo que ha extendido geográficamente el género.

La exposición temprana a la gaita en el entorno de Montes de María y su festival y las experiencias de fraternidad y relacionamiento influye en el valor que los miembros de los grupos otorgan a esta música. Los procesos de enseñanza que se promueven en Montes de María en las escuelas de gaita vinculan a niños y jóvenes. Ferney Fernández instructor de gaita en la Escuela de Música Lucho Bermúdez expresaba que comenzó a aprender la gaita a mediados de la década de 1990 cuando era un niño. En su relato también exponía la gran deserción de otros estudiantes en los programas de enseñanza de música de gaita en El Carmen de Bolívar (Fernández, entrevista 2018).

Los procesos de enseñanza de la gaita en Montes de María continúan. Henry Ortiz relataba la evolución durante 30 años de estos programas y al igual que Ferney Fernández, de ser aprendiz ha pasado a ser maestro en las instituciones de enseñanza de su pueblo. En Ovejas, según Ortiz, la educación musical esta mejor articulada por la presencia del Festival de gaitas y la consolidación de grupos de gaitas como el de su padre que se ofrecían para enseñar a los niños.

En 1998 empiezan los procesos de enseñanza formal de la gaita, en Ovejas que se da el apoyo para que se hagan escuelas de gaita, estaba la escuela de José Álvarez la de Antonio Cabrera y estaba la escuela de mi papá y de esos procesos salieron muchos grupos que hoy en día todavía interpretamos la música, después se dio el proyecto del Festival para también formar jóvenes empezando con los maestros Nawi Blanco con Cesar Velilla y a partir del 2008 trabajé con el festival en los procesos con niños, niñas y jóvenes de las instituciones educativas del municipio a donde se va y se les invita. La escuela funciona en la sede del festival, ahí en el centro, ahí participan de cuarenta a cincuenta niños, en los festivales salen cinco a seis grupos todos los años (Ortiz, entrevista 2018).

Ferney Fernández hace explícito el compromiso que siente de preservar la música de gaita como bien cultural de su región ante la deserción de aprendices en la generación de niños de principios y mediados de la década de 1990 que junto a él empezaron a estudiar la gaita en El Carmen de Bolívar.

Después de ver que tantos se retiraron de la música siento que debo resarcir todo ese personal que por uno u otro motivo se retiró. Con la escuela tengo ese valor moral de que mis estudiantes sobrepasen eso, tengo actualmente noventa y ocho estudiantes entre corregimientos, en instituciones educativas, vienen de las instituciones a la escuela, anteriormente yo iba a las instituciones, ahora ellos vienen acá y el objetivo se cumplió porque esa fue la meta del año pasado los noventa y nueve estudiantes este año queremos que llegue a unos ciento diez, ciento veinte estudiantes con edades entre los siete y diecisiete años.

La escuela fue fundada el 16 de julio de 2014, pero iniciamos las clases el 11 de septiembre de 2014, arrancamos sin energía eléctrica en la escuela, sin estudiantes, había un listado grande pero no había energía y mucha gente decía que la escuela no iba a servir y hoy día es una escuela grande y a nivel nacional es la única escuela tipo 1 o tipo A del Ministerio de Cultura por su dimensión, el tamaño y dotación de los estudios de grabación, están construyendo otras, cinco escuelas más. En San Juan

Nepomuceno hay una en el sur de Bolívar hay otra escuela del Ministerio de Cultura (Fernández, entrevista 2018).

En cuanto al progreso como equilibrio entre las generaciones anteriores y las nuevas, si bien en la cultura gaitera pululan los discursos sobre el rescate de la tradición y la autenticidad, dentro de la escena se encuentran muchos grupos en los cuales la innovación es la propuesta diferencial y casi contestataria a la doxa gaitera. Pero, aún estos grupos consideran la forma tradicional como lo más valioso y el material desde donde se innova. Uso el concepto de doxa según lo aborda Pierre Bourdieu (1982) en *Language and Symbolic Power*, Polity Press, como el sustrato inconsciente o irreflexivo y las nociones de ideología que se presentan como naturales e incuestionables y que guían las acciones de los sujetos. Los cambios en la doxa suelen deberse a hitos históricos y la velocidad de la asimilación depende del tipo de sociedad en la que se produzcan, paradójicamente según Spencer (2015, 273) “El concepto de “tradición” se profundiza en momentos de cambio”. La reconstrucción de un arte del pasado para incorporarlo en el presente implica su alteración y esta reinención sucede en una negociación entre el cambio propuesto por las nuevas generaciones y la continuidad representada por los maestros o cultores antiguos vivos (Spencer 2015).

LOS GAITEROS DE OVEJAS

Los Gaiteros de Ovejas (en lo sucesivo GO) está conformado como un conjunto de gaita tradicional, esto quiere decir que se tocan todos –y exclusivamente– los instrumentos de la música de gaita, a los que se suma un cantante. La mayoría de sus miembros son de Ovejas, Sucre y residen allí. El grupo se formó por la desintegración de los grupos más representativos de Ovejas: Son Vilut ganadores en los años 1993 y 1994 en la Categoría Profesional del Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene que tiene lugar en Ovejas; Tumbalí ganadores del mismo festival en 1998 en la Categoría Aficionados y posteriormente en 1999 en la Categoría Profesional y Hermanos Ortiz quienes entre 1990 y 1992 ganaron en la Categoría Infantil y también en los dos años siguientes, hasta que en 1997 ganaron en la Categoría Profesional el Festival de Ovejas. Estos grupos iniciaron su actividad hacia principios de la década de 1990 y corresponden a diferentes generaciones, estuvieron en actividad por alrededor de unos 10 a 15 años y finalmente deciden unirse en 2007 y presentarse con un nombre que visibilice a la región de Ovejas. Los integrantes de GO consideran que su generación es el puente que conecta la enseñanza de los viejos maestros gaiteros de las

décadas del 40, 50 y 60 del siglo XX con la generación de nuevos discípulos niños y jóvenes que no los conocieron. En 2018 se encontraban en un rango etario entre los 23 y 41 años.

GO es reconocido en la escena de la gaita por la trayectoria de sus miembros, en especial Nawi Blanco, Owen Chamorro, Juan de Dios Narváez y Henry Ortiz quienes han participado en producciones discográficas con otras agrupaciones y por concursar y ganar constantemente los festivales de gaita. Nawi Blanco y Owen Chamorro tocan las gaitas en el álbum que acompaña *El libro de las gaitas largas* (Ochoa 2013). GO ha recibido el primer puesto gaita larga profesional en el Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene, en Ovejas, año 2007 y 2008; en 2009 fueron invitados especiales al Festival Colombia al Parque en Bogotá; en 2017 realizaron una colaboración en el remix “Everything Now” con Arcade Fire y Bomba Estéreo, entre otros reconocimientos y participaciones en eventos.

Para Henry Ortiz, el gaitero y líder de este grupo, GO es reconocido porque se mantienen activos por el gusto de tocar, aun cuando no represente una actividad económica de la que pueden depender para subsistir. Se les conoce por la calidad "por ser buenos" en la interpretación de la gaita. Para Naime, el cantante, se les distingue porque la mayoría de los temas que interpretan son propios. Para Jonatan, se les identifica por mantenerse por largo tiempo interpretando el estilo de Ovejas, que les diferencia de grupos de otras zonas y por la estabilidad en la participación de sus miembros.

GO relata que empezaron como grupo tocando la música de Los Gaiteros de San Jacinto, que era la que estaba grabada en ese tiempo. Además, incluían canciones de maestros de Ovejas como Etilano Barrios. Nawi expresa que, aunque empezaron con repertorio de Los Gaiteros de San Jacinto actualmente manejan su propio repertorio y es lo que quieren mostrar al mundo. Las canciones las realizan Nawi, Owen Chamorro, Juan de Dios Narváez, Ismael Ortiz padre de Henry, Carlos Diaz. Henry Ortiz compone temas instrumentales. Las letras de las canciones están impregnadas de la experiencia diaria de la vida en Ovejas y esperan proyectar esa conexión con el territorio que describe su estilo de vida sencillo.

Aunque GO ha aportado canciones al CD que hace el Festival de Ovejas con los ganadores del certamen, el primer material que presenta su música comercialmente surge a partir del apoyo recibido con el proyecto *Del Jagüey al Oído*. El álbum que se titula *Pa'amanecé*, se encuentra en las principales plataformas digitales de música como YouTube, Napster, Shazam, Purebreak Chart,

VirtualWomex, Apple Music y Spotify, Deezer y Amazon. Lo produjo Chris Castagno, un productor neoyorkino ganador del Grammy por los mejores álbumes contemporáneos de *world music* en 2006 y 2007. Su peculiar estudio de grabación se encuentra en Minca, un pueblo en medio de la selva de la Sierra Nevada de Santa Marta. Algunas de las producciones en las que ha participado son las de Iggy Pop, Felix Da Housecat, Systema Solar, Petrona Martínez, Buju Banton, Hercules and The love affair, Bomba Estéreo y Ayo (Lundin 2013). Chris Castagno es el enlace que posibilitó la participación de GO en el concierto y grabación del sencillo con Arcade Fire y Bomba Estéreo.

Para grupos como GO, aislados espacialmente, las nuevas tecnologías son el medio para mantener el contacto, para acercarse a nuevos públicos y competir en la escena gaitera. La disponibilidad de su trabajo musical en las plataformas digitales, los videos del grupo en YouTube y Facebook son la carta de presentación para gestionar contratos y lograr sus metas de ser conocidos fuera de Colombia.

Desde 2007 hasta 2018 son muchos los integrantes que han pasado por la agrupación y algunos participan regularmente como Juan de Dios Narváez, director del grupo Golpe Seco, Owen Chamorro, Juan Carlos Díaz e Ismael Ortiz padre de Henry Ortiz. Al momento de la entrevista en mayo de 2017 los integrantes que estuvieron presentes fueron: el cantante, Naime Rafael Baloco, 41 años; gaita hembra, Henry Ortiz y Nawi Blanco, 34 años; gaita macho, Gregorio Ortiz, 33 años; llamador y alegre, Carlos Andrés Ricardo, 23 años y Jonatan Mate, 35 años; tambora, José Ricardo de 39 años.

FORMACIÓN MUSICAL

GO comenzó su formación gaitera durante su niñez y adolescencia, en las escuelas de gaita del municipio que comenzaron a funcionar formalmente en el año 1998, en las casas de gaiteros. Con excepción de Carlos Andrés, el miembro más joven del grupo, los integrantes de GO manifiestan que aprendieron mediante la observación e imitación de lo que hacían los maestros que había en el municipio y de los que llegaban a tocar a Ovejas durante el festival, como Medardo Padilla, Paíto, Antonio Cassiani, Jesús Sayas. Además, complementaban esta observación con la escucha de los casetes de estas interpretaciones, la tecnología de grabación casera del momento. Cuentan que no existían manuales u otras herramientas pedagógicas como las que ellos actualmente utilizan para enseñar. Al tipo de aprendizaje que tuvieron lo llaman por imitación y al uso de las

grabaciones, aprendizaje “indirecto” Jonatan Mate de GO relata que iba hasta donde estuvieran tocando los maestros para observar y aprender su forma de tocar:

[...] nuestra generación contó con esa suerte de ver a los maestros, porque la de hoy no tuvo oportunidad, entonces nosotros nos íbamos a mirar, a tratar con ellos, y ellos eran también un poco reacios a soltar lo que ellos sabían, pero siempre le decían a uno vente pa’ acá, quédate mirando y esas cosas. Pero realmente uno aprendió viendo a los maestros, sin un método de estudio como tal (Gaiteros de Ovejas, entrevista 2018).

Con expresiones como “poniendo el oído” o “practicando en el campo”, en la primera se alude a la observación y en la segunda a la reproducción de sonidos del entorno (Miñana 2012, 223). Para Jonatan Mate el “ver a los maestros” es el rol de observación preponderante en la cultura de aprendizaje de la gaita. Henry Ortiz resalta este mismo rol “Yo aprendí de forma empírica, viendo a los maestros, ellos enseñaban de una forma de imitación, uno miraba al maestro, ya sea al gaitero o al tamborero” (Ortiz, entrevista 2018).

El relato de Jonatan Ricardo describe el mismo tipo de aprendizaje: “[...] pero siempre le decían a uno como vente pa’ acá, quédate mirando y esas cosas, pero realmente uno aprendió viendo a los maestros, sin un método de estudio como tal” (Gaiteros de Ovejas, entrevista 2018). Jonatan Ricardo de GO afirma que aprendió viendo a los maestros, sin otro método más sofisticado, refiriéndose a los manuales y a las herramientas que él como instructor de gaita facilita a sus estudiantes. Como vemos en el relato, para Jonatan Mate la actitud de los maestros para instruir era muy reservada y el permitir observar era la única forma de dar acceso al conocimiento. Como fue señalado en el apartado “la generación de la difusión comercial” esta actitud cerrada a la enseñanza parece estaba muy arraigada. Henry Ortiz y Jonatan Mate contrastan la forma de enseñanza que ellos recibieron con la que utilizan en su labor como instructores, ya que los integrantes de GO en su mayoría han realizado la instrucción musical en las escuelas.

El trabajar con niños supuso implementar un método distinto para facilitar el aprendizaje. Nawi Blanco expresa que el método para enseñar a los niños surgió a partir de la experiencia en el aula y el deseo de facilitar herramientas para el aprendizaje. Según Henry Ortiz, en 1998 el festival de gaitas de Ovejas ofreció apoyo para las escuelas de gaita y es cuando empezaron los procesos de enseñanza de forma regulada en el municipio:

[...] estaba la escuela de José Álvarez la de Antonio Cabrera y estaba la escuela de mi papá. De esos procesos salieron muchos grupos que hoy en día todavía interpretamos la música. Después se dio el

proyecto del festival para también formar jóvenes, empezando con los maestros Nawi Blanco y con César Velilla. A partir del 2008 trabajé con el festival en los procesos con niños, niñas y jóvenes de las instituciones educativas del municipio, a donde se va y se les invita. La escuela funciona en la sede del Festival Francisco Llirene, ahí en el centro, ahí participan de cuarenta a cincuenta niños, en los festivales salen cinco a seis grupos todos los años (Ortiz, entrevista 2018).

Carlos Andrés Ricardo, de 23 años, expresa que él tuvo la oportunidad de aprender de los maestros, refiriéndose a sus compañeros de GO con los que se distancia entre 15, 20 y 30 años. Mientras él los considera sus maestros, los maestros para el resto de los integrantes de GO son la generación de la que se distancian 30 40 o 50 años. Sobre cómo llegaron a la música de gaita, Gregorio y Henry Ortiz aprendieron con su padre, Ismael Ortiz. Tanto de la escuela que este llevaba como con el grupo, Hermanos Ortiz. El proceso de exploración de Gregorio lo llevó por el llamador, por el alegre y finalmente se inclinó por la gaita macho. Henry Ortiz cuenta que antes de decidirse por la gaita hembra pasó por el aprendizaje de la gaita macho y después por el alegre. Jonatan explica que él no proviene como muchos gaiteros de una dinastía de músicos, sino de una familia “no musical”. Él inició su aprendizaje del tambor alegre en una escuela de gaita y aunque sabe tocar los otros instrumentos se dedicó de lleno al alegre. José Ricardo, intérprete de la tambora de GO, al igual que Jonatan Mate, estudió la música de gaita en una escuela desde que estaba en la educación primaria. Naime Baloco, quien actualmente se desempeña como cantante, relata que empezó tocando alegre y no le fue bien, y que luego pasó a la tambora con la que ganó el reconocimiento en el Festival. Carlos Andrés Ricardo explica que su instrumento es el alegre, aunque para esta entrevista toca el llamador, aclara que siempre le ha gustado el alegre. Carlos Andrés Ricardo es sobrino de José Ricardo, el intérprete de la tambora y dice realizar un esfuerzo, "ganándose el cariño", para permanecer en el grupo (Gaiteros de Ovejas, entrevista 2018). Henry y Nawi, al relatar cómo fue su formación en la música y por qué se inclinaron por sus instrumentos, recuerdan que en su niñez no existían las tecnologías que ocupan el tiempo de ocio de hoy, y que la música de gaita era la actividad que realizaban en su tiempo libre (Gaiteros de Ovejas, entrevista 2018).

Los integrantes de GO consideran que su generación es el puente que conecta la enseñanza de los viejos maestros gaiteros de las décadas del 40, 50 y 60 del siglo XX con la generación de nuevos discípulos que no los conocieron. Los miembros de Los Gaiteros de Ovejas resaltan que aprendieron la música gaita por el contacto con los maestros de la región y ahora por su labor pedagógica transmiten este aprendizaje.

SON DE LA PROVINCIA

Son de la Provincia (en adelante SP) migró desde el Carmen de Bolívar en Montes de María hacia Bogotá. Tras el retorno de la mayoría de sus integrantes, se conforma con instrumentistas de diversas regiones de Colombia en la capital colombiana en el año 2009. El rango de edad de sus integrantes en 2018 estaba entre los 31 y los 35 años. Su alcance o actividad musical era regional, Bogotá y Cundinamarca, donde se ubican entre los tres grupos musicales con mayor visibilidad. Utilizan el formato tradicional de la música de gaita. Este grupo ganó el primer puesto canción inédita y segundo puesto categoría profesional en el XXXIII Festival de Gaitas de Ovejas en octubre de 2017 y el primer puesto en la categoría profesional en el 29 Festival de San Jacinto de 2020 que se realizó de manera virtual. Son reconocidos por ser del Carmen de Bolívar y se identifican en redes sociales virtuales con las etiquetas: gaita explosiva, gaiteros del Siglo XXI y gaiteros del Carmen de Bolívar, aunque realmente sólo dos de sus miembros provienen del Carmen y los cuatro restantes de distintas zonas del país. Al respecto de esta identificación una cita de Marc Áuge nos recuerda que la identidad del lugar es lo que funda, reúne y une a un grupo y que en su defensa cobra sentido el discurso identitario:

Que los términos de este discurso sean voluntariamente espaciales no podría sorprender, a partir del momento en que el dispositivo espacial es a la vez lo que expresa la identidad del grupo (los orígenes del grupo son a menudo diversos, pero es la identidad del lugar la que lo funda, lo reúne y lo une) y es lo que el grupo debe defender contra las amenazas externas e internas para que el lenguaje de la identidad conserve su sentido (Áuge 2009, 51).

Continuando con las características de Son de la Provincia, al momento de la entrevista en diciembre de 2017, el grupo estaba conformado de la siguiente manera: el cantante era Deimar Pío Molina, de Barrancabermeja, Santander, 30 años; en la gaita hembra y como líder del grupo estaba Alex Muñoz, oriundo del Carmen de Bolívar de 33 años; gaita macho, Carlos Andrés González del Carmen de Bolívar y con 33 años, en el llamador Edwin Rojas, de Soacha, Cundinamarca, 30 años; tambor alegre, Sergio Lara, de Cartago, Valle de 33 años; en la tambora Juan Miguel Ricardo, de Cartagena, 34 años.

Aunque aproximadamente en 2009 comienza la actividad del grupo en Bogotá, Alex Muñoz, líder del grupo, remonta su existencia a la primera conformación instrumental que mantuvo en el Carmen de Bolívar. Mantener el nombre de la agrupación Son de la Provincia ofrece credibilidad, una estabilidad organizacional, lo que les permite adquirir contratos y el reconocimiento en la

escena; aunque los integrantes del grupo cambien o participen en otras agrupaciones. La nomenclatura además valida la autenticidad de la música y remite a la región de los Montes de María como el garante de la interpretación.

FORMACIÓN MUSICAL

La enseñanza de la gaita para el grupo SP empezó en el colegio, el aprendizaje se dio paralelamente con los cursos con créditos en la escuela. Los objetivos se focalizaron en aprender las diferentes formas de tocar, más que en el cómo aprender a tocar o componer y las experiencias de los participantes fueron propiciadas tanto por el maestro o docente en el aula como por el encuentro con otros músicos en los festivales y ruedas, como veremos más adelante. Por tanto, el lugar donde tienen lugar estas experiencias es tanto en las instituciones educativas como fuera de ellas.

Para Alex Muñoz, el contacto desde niño con la música de gaita fue generando un interés gradual que se volvió más intenso en su vida adulta. Este acercamiento lo vivió a través de la relación con sus familiares gaiteros, Los Hermanos Lara. Su abuela solía llevarlo a casa de Los Lara en el pueblo vecino de San Jacinto. También recuerda escuchar el sonido distintivo del grupo Los Hermanos Pelufo, durante las parrandas que organizaba su abuelo en el Carmen de Bolívar. Posteriormente en el bachillerato, recibe la instrucción de su joven maestro Ferney Fernando, quien le llevaba dos años de ventaja en el estudio de la gaita y le motivó a estudiarla porque “con la gaita iba a viajar” (Son de la Provincia entrevista, 2017). Estos viajes se referían primeramente a los de los festivales y así, seis meses después de empezar a tocar, asisten al Festival de Ovejas, donde logran contender en la final con grupos que llevaban ya tres años compitiendo.

Para Ferney, la constante exposición de otros géneros como el vallenato o las músicas urbanas en la radio y la televisión generan en los jóvenes una valoración positiva de estos géneros frente a la gaita que aparece en un sector marginal de promoción incluso en el pueblo (Fernández, entrevista 2018).

De igual forma, para Sergio Lara, el alegrero en SP oriundo de Cartago, Valle, su formación en la gaita empieza en el colegio donde recibió la instrucción de un profesor. Sobre los métodos, Alex Muñoz y Edwin Rojas relatan que las grabaciones musicales fueron una de las herramientas de aprendizaje, ya fueran casetes o CD, que sus maestros les facilitaban para que aprendieran las

canciones y siguen utilizando las grabaciones con este fin. Se observa una mezcla de los polos formal e informal en esta cultura de aprendizaje²¹. Si bien por ser una música folclórica la enseñanza se corresponde con algunas de las características que del polo de lo informal en la educación musical proponen Folkestad (2006) y Trilla (1997) expuestos por Amalia Casas (2013, 12):

	FORMAL	INFORMAL
Planificación	Actividad secuenciada a priori.	Actividad no secuenciada a priori.
Objetivo	La actividad se focaliza en cómo aprender a trabajar/tocar/componer.	La actividad se focaliza en las maneras de trabajar/tocar/componer.
Participantes	Gestionado por el docente. Generalmente una persona lidera la actividad (no necesariamente el profesor en el sentido formal, pero alguien dirige y organiza la actividad de aprendizaje, p. ej. un músico del grupo). Esta posición no tiene por qué ser estática, aunque usualmente lo es.	El proceso parte de la interacción de los participantes en la actividad.
Motivación	A veces puede haber conflicto y diferencias entre las motivaciones del docente y los aprendices.	Se describe como un aprendizaje voluntario y autorregulado.
Lugar	En instituciones.	Fuera de instituciones.
Estilo de aprendizaje (naturaleza y cualidad del proceso)	Aprender a tocar desde la partitura.	Aprender a tocar de oído.
Liderazgo de la actividad (quién toma las decisiones)	Enseñanza didáctica.	Aprendizaje abierto y autorregulado.
Intencionalidad	Alta.	Baja

Tabla 4. Polo de lo informal y formal en la educación musical expuestos por Amalia Casas (2013, 12).

²¹ Amalia Casas (2013,11) lo define como “el enfoque de aprendizaje de la música, que utiliza ciertas herramientas (representaciones, procesos, contenidos y condiciones) como mediadores de las personas que se desarrollan dentro de un contexto dado”.

En sus investigaciones sobre el rock y otras músicas populares Green (2001) distingue unas características fundamentales del aprendizaje informal, entre las que destaco la enculturación propiciada por la audición atenta y la reproducción de lo que se escucha (aprendizaje reproductivo); esta se apoya tanto en las grabaciones como en la observación cercana. Por este método se internalizan la práctica y la técnica, además, el desarrollo auditivo implica conciliar lo percibido por el oído con las capacidades de producción instrumental o vocal. Green acusa que en el ámbito formal la audición suele estar centrada en la altura, mientras en el informal se valoran aspectos más globales de la producción del sonido.

El aspecto de la participación grupal es muy importante en las músicas populares, los ambientes como el de la familia o el de los amigos propician la integración de las personas para hacer música de manera casual. En el espacio de lo informal se insiste en la memorización y la improvisación. Mientras en el ámbito formal tomar clases y la práctica individual se prioriza, en el informal prevalece la escucha constante de la música del propio estilo y la práctica musical grupal por diversión.

Otro planteamiento interesante de Green (2001) sobre el aprendizaje informal de la música es la idea de la experimentación, la idea de prueba o ensayo frente a la de progresión, lo que supone una asunción distinta del concepto de "error". Lo experimental impone a los participantes la probabilidad de mayor riesgo. En el caso de la gaita reside en la incertidumbre sobre si las variaciones realizadas se insertan dentro de los estilos ligados a la tradición.

El estilo de aprendizaje en centros educativos generalmente se sujeta a una planificación que implica la búsqueda y experimentación con algún tipo de notación musical. En el caso de Ferney Fernández, instructor de varios de los miembros de SP, utilizó un sistema de números para los orificios de la gaita y el pentagrama para enseñar la escala. Como señala Lucy Green (2001) cuando los músicos de contextos informales enseñan en contextos formales, asumen métodos de la enseñanza formalizada y enseñan a partir del uso de la notación. Aunque en el caso de la gaita la repetición y las grabaciones musicales se mantienen.

La formación de los gaiteros de SP tiene varios aspectos comunes: el contacto con la música de gaita en la edad escolar y el aprendizaje a través de casetes o CD, lo que además de un método para el desarrollo auditivo supone una criba para la selección de los discípulos con mejor oído

musical. Asimismo, otro aspecto común es la interacción con el otro como método de aprendizaje vivencial y participativo, que se da sobre todo en los viajes de aprendizaje hacia los pueblos de la Región Caribe en busca de legendarios gaiteros o en la asistencia y participación en los festivales de gaita.

SIGIBUNZI

Incluyo esta agrupación ya que estuvo conformada por varios de los músicos más jóvenes que hoy integran Los Gaiteros de San Jacinto. En los inicios algunos de sus integrantes fueron: Jorge Luis Aguilar, director y voz líder; Damián Bossio gaita hembra; John Fuente, gaita macho; Juan Carlos Puello, tambor alegre; Federmán Rodríguez, tambora y Óscar Banquéz, llamador. Otros participantes fueron Gabriel Torregrosa, Wilson Montalvo y Beto Cartagena. El reconocimiento alcanzado por el grupo se debe a la participación y obtención de premios en los festivales de gaita en la Región Caribe. Emigraron a Bogotá donde en la década de los años 2000 junto a Bajeros de la Montaña acaparaban la escena de música de gaita pues Los Gaiteros de San Jacinto estaban inactivos.

De la descripción de los grupos Bajeros de la Montaña y Sigibunzi podemos ver que los miembros de estas dos últimas agrupaciones son los que están detrás del nombre Los Gaiteros de San Jacinto. El nombre Los Gaiteros de San Jacinto es el que atrae contratos porque es el que está en la memoria colectiva y cultural. Sin embargo, otras agrupaciones de gaitas están emergiendo y compiten con esta gran marca. La relación con los cultores más ancianos de la tradición, el pertenecer al entorno de Montes de María y el ser discípulo de un maestro octogenario respalda y provee un motivo de orgullo a los gaiteros. Estos maestros significan un gran capital social, aunque no represente un mejor estatus social (Borja , Carmona y Dean 2015).

Las distintas culturas de aprendizaje en la gaita dejan ver el contraste de las formas y concepciones sobre la enseñanza de las generaciones anteriores de gaiteros frente a la generación que creció y aprendió en las escuelas de gaita. Para los primeros el conocimiento era un legado que se adquiría por pertenecer a una cultura, mientras que para los nuevos gaiteros facilitar el conocimiento es la forma de integrar a las personas a esa cultura. Las negociaciones de los polos formal e informal en la enseñanza manifiestan la transición desde la oralidad y la informalidad a la enseñanza en espacios de educación formal que exigen el cumplimiento de unos planes y el alcance

de unos objetivos. También expresan la adaptación tecnológica con herramientas que faciliten la memorización ya sea a través de grabaciones o sistemas de escritura musical.

2.6. LA GENERACIÓN GLOBAL DE LA GAITA

En el estudio de las generaciones Beck (2008) propone explorar una visión cosmopolita de las dinámicas de las generaciones en contravía con la noción clásica de generación, enclavada en contextos nacionales.

¿Podemos seguir entendiendo, tal y como hemos venido haciendo hasta ahora, el concepto de generación en un marco de referencia nacional? ¿O necesitamos más bien una mirada cosmopolita para entender las dinámicas generacionales, las cuales exacerbaban las tensiones intergeneracionales en las naciones así como las afinidades y conflictos intrageneracionales entre naciones? (Beck 2008, 20).

Beck (2008) propone una sociología cosmopolita para “analizar una multiplicidad de generaciones globales que aparecen como un conjunto de futuros entrelazados[...] que suponen un “abanico de posibles interacciones entre modernidades”. Sin embargo advierte que aunque por primera vez en la historia hay un presente común esto no significa un pasado común ni mucho menos garantiza un futuro común.

En línea con los planteamientos de Beck (2008) en el estudio de la tradición de la gaita distingo una generación marcada por los procesos de migración transnacional, el empleo precario, los procesos de hibridación cultural y la apertura a las mujeres en una tradición masculina. Estos fenómenos son experimentados desde ya por los grupos de gaitas que integro en “La generación del *revival*” en su vida adulta y determinarán la práctica musical de los que actualmente los viven en su niñez y juventud. Presento algunos grupos que hacen parte de este cambio y que destacan por su forma de crear una nueva gaita combinando distintas músicas.

La Rueda de Madrid es un grupo que ha sido difícil de ubicar. Cabe destacar que RM, al igual que GO y SP, ha experimentado la introducción y fusión del sonido de la gaita en las primeras producciones de Carlos Vives, en las que Shangó Dely participó en la creación de un sonido que en Colombia se popularizó como “tropipop”. También comparten haber experimentado la transición que se realizó con la declaración de Colombia como país multicultural y pluriétnico, y las posteriores políticas culturales a partir de la Constitución colombiana de 1991. Pero además es un grupo que participa en mayor grado que los anteriores de los procesos de hibridación musical y la apertura de género, nacionalidades y la migración transnacional.

LA RUEDA DE MADRID

La Rueda de Madrid (en adelante RM) se organizó gradualmente gracias a músicos colombianos residentes en Madrid, sobre todo a partir de la llegada en 2015 de David Meza, quien había sido hasta ese momento el gaitero del grupo de la Universidad Nacional de Colombia. A pesar de su novedad en la escena, RM ha logrado hacer varias giras por festivales en Europa. RM es el grupo de gaita más visible y estable en Madrid y organizan constantemente eventos en esta ciudad además de traer desde Colombia a otros artistas de música tradicional colombiana. Su rango de edad en 2017, cuando empezamos con las entrevistas en profundidad, estaba entre los 32 y los 35 años. A finales de 2018 cambiaron su nombre a La Rueda, lo que generó en mayo de 2019 una fuerte discusión entre miembros de otro grupo homónimo creado en 2004 en Bogotá, el espacio de debate fue el grupo de WhatsApp “Ruedas en Bacatá”, de 188 miembros.

RM tiene como base del grupo al cartagenero Shangó Dely en las percusiones, a los bogotanos David Meza en la gaita hembra y Diego Garnica en la gaita macho. Dependiendo de lo que cada evento requiere se suele invitar al tamborero Álvaro Llerena, hijo de la reconocida cantadora de bullerengue Petrona Martínez, a Arlin Torregrosa, una bajista barranquillera; y para tocar la tambora a Aboubakar Sylá, un percusionista de Guinea Conakri. Aunque el proceso de experimentación del grupo es continuo, aquí presentaré su recorrido desde su creación en 2015 hasta el 3 de mayo de 2019 cuando lanzaron su primer disco, *El Indio Conakry*, en las plataformas Spotify, Apple Music, YouTube, Youtube Music, Deezer, Amazon Music, Bandcamp y SoundCloud. Las cuatro canciones que conforman el álbum son “El Indio Conakry”, “El yoyo”, “Psicodélico”, “Gaitandango”, “Frontière ma ma”. Fue editado en los estudios Dinamic en el centro de Madrid, mezclado por Daniel Boeria y masterizado en los estudios de C1 Mastering en Bogotá por Carlos Silva, ingeniero de masterización de los cantantes vallenatos Martín Elías, Diomedes Díaz, Jorge Celedón, Silvestre Dangón y de la cantadora Totó la Momposina entre otros. En el nombre de su álbum *El Indio Conakri* (capital de Guinea en África Occidental) vemos esa intención de fusión de elementos colombianos con africanos.

Aunque experimenten con efectos electrónicos, la base musical de RM son los ritmos de la música de gaita y utilizan todos los instrumentos de un grupo de gaita tradicional. Definen su estilo como gaita psicodélica por el uso de sonidos electrónicos y por una propuesta divertida y enérgica

que es bien recibida por el público. En sus presentaciones utilizan una mesa de efectos para las gaitas con la cual realizan reverberaciones y ecos. También utilizan programas como Protools y Ableton, con controladores MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*) que permiten lanzar en directo secuencias y *loops*. RM interpreta y dice rescatar repertorio tradicional de la gaita sabanera, esto es de las sabanas de los departamentos de Córdoba, Sucre y Bolívar en la Región Caribe de Colombia. Dentro de su repertorio encontramos temas como “La cumbia continental”, “El rurrú”, “La acabación”, “El trinar de la montaña”, “Zoila”, “Candelaria”, “Las cuatro palomas”.

FORMACIÓN MUSICAL DE LA RUEDA DE MADRID

Shangó Dely y David Meza son los miembros de RM con una formación musical más sólida de la gaita. Shangó nació en 1982 en Cartagena de Indias, en el Caribe colombiano y es hijo del percusionista húngaro Itsvan Dely y de la cantante colombiana Leonor Sánchez de Dely. A sus 35 años, a fecha de la entrevista realizada el 18 de octubre de 2017 en el estudio de grabación Matilda en Madrid, es reconocido por su larga trayectoria musical y por participar con numerosas figuras de la música. Ha participado en las producciones de Joe Arroyo y Chelito de Castro; con los ganadores del Premio Grammy: Emilio Estefan; KC Porter, John Barnes, JB Eckl, Carlos Santana, Andy Vargas, Brian Culbertson. A Shangó se le distingue por crear un sonido con un tambor de gaita muy marcado dentro de la mezcla entre el vallenato y el rock en los discos del cantautor colombiano Carlos Vives *El amor de mi tierra* (1999), *Déjame entrar* (2001) y *El rock de mi pueblo* (2004).

En *El amor de mi tierra* (1999) trabajó en la preproducción, compuso melodías para la gaita en las canciones “Canté” y “Fruta fresca”, este último, número uno en la lista Billboard Hot Latin Songs en 1999. El álbum recibió tres nominaciones al Latin Grammy por Grabación del Año, Canción del Año y Mejor Canción Tropical. Además, la Sociedad Americana de Compositores, Autores y Editores premió a Carlos Vives en 2001 por la composición de la canción “Fruta fresca”.

La formación musical de Shangó Dely empieza en la escuela de su padre Itsvan Dely. Itsvan, tras estudiar tambores en Cuba, fundó en Cartagena y posteriormente en Barranquilla escuelas de tambores gratuitas, para jóvenes en comunidades de riesgo social. Desde los ocho años Shangó, su hermano y los alumnos más destacados de la escuela de tambores en Cartagena hicieron parte del

grupo Millero Congo, que tuvo quince años de existencia y con el que participaron en festivales de música tradicional.

Aunque en la escuela de percusión su padre se dedicaba a enseñar congas y tambores cubanos, el primer contacto de Shangó con la música folclórica colombiana se dio allí a través del intercambio con otros estudiantes de Cartagena y de Ovejas. A los diez años un compañero le enseñó bullerengue y aprendió de los estudiantes más destacados como Roberto Guzmán, quien actualmente toca con Totó la Momposina; del hoy médico y reconocido gaitero, Nando Cobra; de Tomasito Teherán, sobrino nieto de Paulino Salgado, perteneciente a una dinastía de tamboreros conocidos como “Batata” y de otros sobrinos de Salgado. Posteriormente Shangó afianzó su aprendizaje de la forma de tocar de los Batata años después con el percusionista Danny Garcés en Bogotá. Shangó recuerda que en una ocasión Danny Garcés grabó frases tan parecidas a las de Batata que el propio Batata pensó que eran suyas. Shangó explica que al aprender de Danny Garcés tocaba frases parecidas a las de Batata. En la entrevista a la que me referí anteriormente, que sostuve con Shangó Dely el 18 de octubre de 2017 en Madrid exponía lo siguiente:

Paulino Salgado es un gran maestro de los tambores. Han aprendido muchos de él. Yo aprendí de verlo tocar, de tocar con él, de verle cosas y también de unos sobrinos más destacados. Danny Garcés que vive en Bogotá, ha sido uno de los alumnos más destacados de Batata y él me ha enseñado directamente cosas muy básicas de Batata. Batata tocaba con Totó [la Momposina] y una pila e gente más; vivió en Bogotá en una época, y tocaba con un grupo de danza, y el hijo de la coreógrafa era Danny Garcés y aprendió mucho de él. Es muy chistoso porque Danny una vez grabó un disco y se lo llevó a Batata y Batata lo escuchó y dijo: ¿yo dónde grabé eso? se quedó loco porque tocaba las frases igualitas. Pues de ahí he aprendido yo y han aprendido muchos y hoy en día tocamos muchas frases parecidas (Dely, entrevista 2017).

Shangó relata que mientras vivía en Cartagena de Indias escuchaba tocar muy cerca de su casa, en las murallas de la ciudad, a un mítico tamborero llamado, Encarnación Vargas, “El diablo”, cuando este tocaba con Nando Cobra y Roberto Guzmán. Pero que nunca estudió directamente con él, sino por medio de unas grabaciones en casetes que circularon ampliamente, donde enseñaba cosas básicas del alegre. Shangó recalca que, de esta forma muchos aprendieron de “El diablo”. En 1990 Shangó ganó como tamborero su primer festival de gaitas en la categoría infantil, participó con el conjunto Cartagena Caribe que representaba a la Escuela de Bellas Artes de Cartagena de Indias. Recuerda esta experiencia a los doce años como una inmersión intensa en el mundo de la gaita que le animó a seguir tocando música folclórica. En 1990 también asistió a otros festivales de músicas tradicionales en la Región Caribe de Colombia: el de Pito Atravesao o flauta de millo en el

municipio de Morroa, en el departamento de Sucre; el de Bullerengue en Puerto Escondido, Córdoba, donde se encontró con grupos de muchos lugares de las costas Pacífica y Caribe. En este recorrido descubrió que en Urabá y en los pueblos al sur del departamento de Bolívar el bullerengue se toca más rápido que en María La Baja.

Para todos los miembros de los grupos estudiados los festivales de gaita en la Región Caribe son el espacio de aprendizaje y encuentro con las diferentes formas de interpretar la música y con los músicos. Para Shangó Dely según comentaba, participar en su niñez en el Festival de Ovejas, conocer a varios maestros fue una experiencia que lo “enamorado más de los tambores”. En este festival conoció a varios gaiteros y observó la animada actividad de las ruedas de gaita en el pueblo.

fuimos al Festival de Ovejas en 1990, tenía yo doce años, participamos en la categoría infantil del festival y nos ganamos el primer premio. En esa época conocí al maestro Mosquera de los tambores, del tambor alegre y otro tamborero cuyo nombre no recuerdo que tocaba con un grupo que se llamaba Tacaritambú, de Ovejas que también se ganó un premio. Tanto el maestro Mosquera como este que no recuerdo el nombre que tocaba con Tacaritambú como otros grupos que estaban tocando en Ovejas, más de 50 grupos, o sea todo ese festival, todo el mundo tocando en todos lados, eso para mí a los doce años fue una gran experiencia, que me enamoró más de los tambores y me dio más ganas de seguir tocando (Dely, entrevista 2017).

Para Shangó Dely según comentaba, participar en su niñez en el Festival de Ovejas, conocer a varios maestros fue una experiencia que lo “enamorado más de los tambores”. En este festival conoció a varios gaiteros y observó la animada actividad de las ruedas de gaita en el pueblo.

fuimos al Festival de Ovejas en 1990, tenía yo doce años, participamos en la categoría infantil del festival y nos ganamos el primer premio. En esa época conocí al maestro Mosquera de los tambores, del tambor alegre y otro tamborero cuyo nombre no recuerdo que tocaba con un grupo que se llamaba Tacaritambú, de Ovejas que también se ganó un premio. Tanto el maestro Mosquera como este que no recuerdo el nombre que tocaba con Tacaritambú como otros grupos que estaban tocando en Ovejas, más de 50 grupos, o sea todo ese festival, todo el mundo tocando en todos lados, eso para mí a los doce años fue una gran experiencia, que me enamoró más de los tambores y me dio más ganas de seguir tocando (Dely, entrevista 2017).

En 1996, a los 18 años, Shangó junto al grupo Millero Congo obtuvo el segundo lugar del festival de gaitas en Ovejas. En esta ocasión interpretó la gaita hembra, mientras su hermano tocó la gaita macho, Tomás Teherán “Batata”, el alegre y la cantante fue Lina Babilonia. En 1998 a los 20 años, Shangó participó en el Festival de Tambores de Palenque con Millero Congo y ganó el premio a mejor tamborero. En la misma entrevista que realicé a Dely el 18 de octubre de 2017 decía guardar buenos recuerdos de esa época.

En 1998 corría el segundo año que se hacía el Festival de Tambores de Palenque, fuimos con Millero Congo, el grupo de mi papá y todos los alumnos. Un grupo experimental, mucha percusión, voces y flautas. Participé como tamborero y me gané el premio a mejor tamborero, me gané un tamborcito chiquitico, tengo buenos recuerdos de esa época, compartimos con los músicos del sexteto Tabalá, fue una muy buena experiencia (Dely, entrevista 2017).

Se interpreta de su relato que el premio en sí mismo no fue la motivación para participar sino el compartir con los maestros, con otros músicos, y alcanzar visibilidad y autoridad dentro de la escena. En Barranquilla. Shangó realizó un Preuniversitario de Música o conservatorio en Bellas Artes donde aprendió armonía, flauta, piano, solfeo y literatura musical. Más tarde en Bogotá reinició sus estudios musicales en la Universidad Javeriana donde alcanzó buenas calificaciones en la asignatura de solfeo, pero se retiró en el tercer semestre de la carrera para acompañar a Carlos Vives en sus giras al exterior y establecerse en Estados Unidos.

Me fui a Estados Unidos porque quería, porque estaba cansado ya, decía que quería buscar otros horizontes sentía que estaba un poco estancado en mi educación, sentía que estaba estudiando una carrera de música, pero no estaba avanzando lo que quería. No tenía muy claro que iba a hacer en Estados Unidos, pero me fui por una conexión, tenía un par de amigos, buenos músicos, bien conectados. Uno de ellos Keisy Porter, productor de Carlos Santana y Ricky Martín, un productor ganador de Grammys y con quien había estado trabajando ya desde hacía dos años, porque yo le produje un disco a mi madre y Keisy Porter lo patrocinó, hizo la producción ejecutiva, a partir de ahí nos conocimos (Dely, entrevista 2017).

Shangó Dely rememora como valiosa toda la experiencia de aprendizaje de los tambores empezando por los cubanos que aprendió con su padre, pero al pasar las fronteras nacionales y en su madurez musical argumenta que sintió la responsabilidad de interpretar el folclor colombiano. Según Shangó Dely, este compromiso de representar el folclor colombiano en el mundo es asumido no sólo por él sino por otros músicos en distintas escenas alrededor del mundo.

A medida que pasa el tiempo siento la necesidad y la responsabilidad de ser tamborero de mi folclore colombiano. Me encanta tocar de todo y debo seguir aprendiendo de todo, de hecho, mi instrumento principal si escojo de todos los instrumentos de percusión que toco y de piano y de gaita y de todos los que toco, mi instrumento principal son las congas, que son afrocubanas, que fue lo primero que aprendí. Yo aprendí cuando tenía siete-ocho años congas, fui a Cuba, seguí estudiando en Cuba y cuando volví de Cuba empecé a aprender el tambor alegre. Pero yo soy colombiano y ese tocar mi folclor colombiano, tengo como la responsabilidad de mantenerme ahí y decir este es el folclore colombiano, es como nuestra aportación cultural al mundo, por eso la gaita en Madrid.

Por suerte en estos últimos tres o cuatro años he estado tocando más y más el folclor colombiano, cuando estaba en Hungría estaba tocando con mi hermano folclore colombiano. Luego cuando vine aquí me conocí con los de Nativos de Macondo, luego armé un grupo que se llamaba Mamatoco, todavía existe por ahí, tocábamos con Alvarito Llerena. Luego le colaboré a Alvarito en un proyecto suyo que se llama Azúzalo, que él tiene su grupo folclórico también. Y luego he terminado aquí donde estoy, que es con La Rueda de Madrid. Pero no es solo eso sino he ido a Francia a tocar con un músico colombiano que también está defendiendo el folclore colombiano en Lion que se llama Jaime Salazar,

y el grupo se llama Nilamayé, y también fui a Austin, Texas el año pasado y este año a tocar con un cantante colombiano que se llama Kiko Villamizar que está en un trabajo muy serio de rescate de la identidad de nuestro folclore colombiano fuera de Colombia, de hecho el fundó el primer festival de cumbia y gaita y las raíces de la cumbia de Estados Unidos, al que fuimos ahorita en Austin, Texas, San Antonio [WEPA (San Antonio Cumbia Roots Festival) | Guadalupe Cultural Arts Center | domingo, 18 de Junio de 2017. Tocamos con Paíto, un gaitero famoso de la Isla del Rosario y con Trapiche de Colomboy, Elber Álvarez, Luis Palomo en la tambora y Pacheco en el tambor alegre (Dely, entrevista 2017).

David Meza, el gaitero de RM, nació en 1985 en Bogotá, en la región Andina del país. Al igual que Shangó Dely se acercó a la música desde niño con la guitarra y el piano. David refería cómo su experiencia con la gaita empezó en la Universidad Nacional de Colombia de manera casual, un día mientras ensayaba con el grupo de música andina de esta institución escuchó en el salón contiguo un grupo de gaita y decidió pasar a formar parte de este conjunto de música del Caribe colombiano. En la Universidad Nacional su maestro de gaita fue Gabriel Torregrosa, director y representante legal del grupo Los Gaiteros de San Jacinto. Torregrosa es quien lo introduce en toda la historia y cultura de la gaita, lo invitó a los festivales y a conocer a los demás gaiteros, a “los viejos”, y a investigar (Meza, entrevista 2017). Todos los años de su carrera de Administración de Empresas, David Meza fue el gaitero del grupo de la UNC. Desde 2008 asiste a los festivales de gaita, aunque sea en calidad de turista o a observar, porque sus ocupaciones muchas veces le impiden participar como concursante.

David Meza también hizo parte del grupo Los Bajeros de la Montaña y del grupo bogotano de gaita, Kumbelé. En su proceso de investigación sobre la música de gaita, se vio abocado a profundizar sobre el tambor alegre y fue así como llegó al bullerengue, pues el tambor alegre y el llamador son los vínculos entre ambos géneros. Para Meza, “la gaita y el bullerengue son como hermanitos” (Meza, entrevista 2017). Al igual que Shangó Dely, Meza ha asistido a los festivales de los pueblos del corredor bullerenguero, una ruta que recorre el sur del departamento de Bolívar, el Urabá y la provincia del Darién en Panamá.

David realizó un proyecto de investigación con el tamborero, cantador y bailador de bullerengue Emilsen Pacheco. Convivió cuatro meses en San Juan de Urabá, muy cerca a Panamá, con Pacheco y su grupo y se enfocó en aprender el tambor alegre. David Meza reconoce a Emilsen Pacheco como “un maestro de la vida, que tiene el bullerengue en la sangre” (Meza, entrevista

2017). Para Meza, Pacheco no es sólo un músico sino un hombre con una experiencia vital digna de imitar.

Diego Garnica de 34 años en 2017 es bogotano e interpreta la gaita macho en RM. Su maestro en la música de gaita es David Meza, quién le comparte la experiencia que ha tenido con viejos maestros como “Toño” Fernández. Expresa que al traer al gaitero Paíto a Madrid y convivir con él pudo aprender algunas cosas. Además, menciona que en los viajes de aprendizaje que hizo a Colombia compartió con Fredys Arrieta del grupo Los Gaiteros de San Jacinto y con el investigador y gaitero bogotano, Urián Sarmiento. Para Diego fue interesante conocer a Urián pues este realiza muchos experimentos entre la gaita y otras músicas como el jazz y la música indostaní. Diego ha aprendido la gaita al compartir con otros músicos y reproducir lo que escucha, se considera un autodidacta y cree que el proceso de aprendizaje no termina nunca. En la entrevista que mantuvimos el 27 de julio de 2016 en Madrid, explicaba cómo estaba empezando a introducirse en el estudio de la música del Caribe colombiano.

Últimamente estoy con Caribe, investigando mucho, aprendiendo muchos ritmos, estudiando con Shangó que es un máster. Con Álvaro, he tenido la suerte de tocar con él, pues estoy aprendiendo mucho con él, con Willy que es otro también buenísimo, voy aprendiendo un poco, entonces estoy aprendiendo sobre todo Caribe [Música del Caribe de Colombia]. Pero bueno ahora la semana que viene me voy a Colombia a investigar un poquito Pacífico que me gusta mucho pero no tengo el conocimiento y no quiero especular mucho y quiero ir allí y ver que está pasando conocer a la gente, hablarles de los que está pasando, contarles que aquí estuvo Paíto hace poquito, que se pueden hacer muchas cosas y hacer contactos porque la idea es que esto siga para adelante con más sitios más regiones colombianas y del mundo (Garnica, entrevista 2016).

Desde 2016 hasta nuestra próxima entrevista en 2018 Diego había realizado estos viajes para aprender de la música de las costas Caribe y Pacífica en Colombia, La Rueda de Madrid se había consolidado como grupo y él había mejorado su interpretación de la gaita macho. En el siguiente fragmento de la entrevista realizada a través de una serie de preguntas que envié a Diego por correo electrónico y que me respondió el 22 de mayo de 2018 por medio de archivos de audio, se infiere este proceso de madurez del grupo y de Diego Garnica como intérprete.

Los métodos y herramientas que utilizo para aprender son compartir con la gente que sabe, con la gente que no le importa compartir la información que tiene, soy autodidacta y el oído pues yo creo que puro oído me ha llevado a sacar las cosas y es un proceso que no termina nunca y me falta mucho por aprender, claro.

Cuando hacemos talleres de gaita, mi papel es un poco de apoyo, de intentar transmitir cómo yo siento la música, cómo la entiendo y cómo se puede entrenar el oído y cómo se puede llevar el ritmo. Enseñar

con un método específico no, yo acompaño a David con el macho y la cosa va fluyendo. Yo, desde mi punto de vista intento compartir la pasión y lo poco que puedo saber (Garnica, entrevista 2018).

Para Shangó Dely, David Meza y Diego Garnica los festivales son el eje del mundo de la gaita. Para cada uno el festival de gaita es tanto el lugar de aprendizaje como el de consagración de la actividad y en el que cobran sentido la música y su cultura. Los viajes de aprendizaje a los pueblos de los festivales y la convivencia con los maestros ha sido un punto de inflexión en sus carreras musicales y los ha impulsado a continuar trabajando con la música folclórica colombiana.

Álvaro Llerena, que participó activamente en La Rueda de Madrid en los años 2015 a 2017, refería que aunque aprendió a tocar la gaita prefiere interpretar el tambor alegre porque su tradición familiar han sido los golpes negros del bullerengue y la gaita la considera un ritmo indígena.

Yo aprendí a tocar el instrumento la gaita, me sé la escala, me sé el método, no es un instrumento que me apasione a mí, lo mío es el tambor. Lo aprendí porque en ese momento hubo un programa en el colegio de bachillerato donde yo estudiaba en Malagana, el Liceo Departamental de Bachillerato de Malagana, pues hubo un movimiento de música, yo he estado siempre al frente de los grupos musicales de los colegios en los que he estudiado y llevaron a un profesor José ... no recuerdo el apellido lo llevaron de Cartagena y el único que aprendió a tocar gaita en el colegio fui yo, hubo una chica que se aprendió también un tema pero ya imagino que se le habrá olvidado, Jenny Flores la hija de la señora Oliva Mendoza y el único que aprendió fui yo, y yo estaba enseñándole a otros pero es difícil cuando no se está con el instrumento, cuando no se tiene la constancia y la disciplina para aprender un instrumento así y tiene que gustarte mucho también. En el colegio fui el único que aprendió.

Luego me fui a Cartagena trabaje bastante tiempo con Gerardo Varela que en Cartagena ya se daba la gaita, ese toque indígena mezclada con un toque más negroide que tiene Cartagena, porque Cartagena es totalmente de negros y por supuesto que yo llego también con mi acento negroide y asumo la gaita pero la asumo sin darle los matices indígenas que realmente necesita, porque no es lo mismo cuando tú me ves tocando a mí una gaita, una cumbia, un porro, que cuando ves tocando a Francis Lara, tamborero de San Jacinto, de Los Gaiteros de San Jacinto y que tiene el golpe muy marcado, muy indígena, como tiene que ser. Por supuesto uno conoce el instrumento y lo toca, pero no es lo mismo cuando lo asume él, no es lo mismo que cuando lo toco yo (Llerena, entrevista 2017).

BOZÁ

Este grupo está conformado desde el 2008 por los hermanos Leang Manjarrés Wong y Ailan Wong en la gaita hembra y macho respectivamente; Jorge “Salpi” Guerrero, en la guitarra; y Edinson Rodríguez en la percusión. Denominan a su sonido “la nueva gaita”. Los hermanos Wong empezaron su aprendizaje de la gaita desde niños y hoy son considerados como intérpretes virtuosos del género. Así describían este primer encuentro con el instrumento en una nota llamada “Bozá, el nuevo ritual de la gaita” el 19 de marzo de 2019 en la revista musical *Shock* de amplia circulación en Colombia.

Creemos que la gaita es mágica y atrapa a los intérpretes. Un día llevaron gaitas a la casa y nosotros de inmediato nos enamoramos de ese instrumento lleno de rituales. La gaita nos escogió a nosotros para que fuéramos sus intérpretes”, cuenta Leang antes de que su hermana haga un reclamo: “Siempre digo que lo más colombiano que tenemos es la gaita y que debe ser nuestra representante, como el sombrero vueltiao (Redacción Shock 2019).

En el año 2013 lanzaron su primer disco *Rumor de gaita*, en 2018 con su álbum *La juega* pretendían un dialogo más intenso de la gaita con los sonidos del paisaje sonoro de Barranquilla, desde la música africana y la champeta, las músicas antillanas a los sonidos electrónicos. Su inmersión desde temprana edad en la gaita y al mismo tiempo en el ambiente musical de Barranquilla les motivó a explorar un sonido propio:

Empezamos con la música tradicional. La conocimos tal cual [...] Cuando íbamos a los festivales tratábamos de tocar como los viejos. Una vez un amigo nos dijo que tocábamos muy bien, pero que nos faltaba el ‘asunto’ [una especie de sentido único que tiene cada grupo de gaita]. Cuando volvíamos, mejorados, nos decían lo mismo, así que nos dimos a la tarea de crear nuestro propio asunto y eso implicó que el formato cambiara por la naturalidad de nuestro contexto [...] Ahora llevamos la música a otro contexto sin destruir la raíz. Es a lo que le llamamos la nueva gaita, que está basada en la nueva música latinoamericana, adaptada a un nuevo público. Lo que hacemos es gaita alternativa (Redacción Shock 2019).

Interpreto que este dialogo de la tradición con lo multicultural será en lo sucesivo la impronta de algunos nuevos grupos, una identidad cultural abierta al influjo que recibe de su contexto y de los medios masivos. Esta nueva generación estará mucho más abierta a la combinación audaz de estos elementos pero siempre volviendo a la tradición como referente.

LA PERLA Y OTRAS MUJERES EN LA GAITA

Se trata de un grupo femenino en el contexto de una tradición masculina. Además de esta particularidad la mayoría de sus integrantes proceden de la región Andina. En 2014, después de aprender la gaita en el espacio de sus universidades, conforman el grupo para participar en el Festival de Ovejas. En la entrevista realizada en Bogotá en diciembre de 2017, como parte del trabajo de campo de esta investigación, el grupo estaba conformado por: Giovanna Mogollón maracas, tambor alegre, tambora; Diana Sanmiguel, voz líder y gaita macho; Karen Forero, gaita hembra y percusiones menores, y la integrante más reciente era Lali de la Hoz percusionista. La Perla experimenta con distintas músicas, el merengue dominicano, la champeta criolla o terapia africana, el *Be-Bob*, el bullerengue, la cumbia y la gaita. Después de participar en varios encuentros, la agrupación ganó en 2015 el Festival de Gaitas de Ovejas como mejor agrupación. En el año 2017 este mismo festival fue en homenaje a las mujeres de la gaita y el grupo recibió un reconocimiento

por su actividad musical. Su primer EP *Paren la bulla*, es una producción discográfica de tres canciones grabadas en Mambo Negro Records, Bogotá, disponible en las plataformas digitales desde el año 2016. En 2018 lanzaron un sencillo llamado *Bruja*, y realizaron una gira por Chile y España.

Otras agrupaciones bogotanas femeninas han de ser mencionadas, tanto porque las mujeres de la escena de Bogotá son las que más participan en los festivales como para visibilizar la actividad femenina en esta música son: Las Amazonas, Gaita Rola, Sambumbia, Las Bogotanas, Las Diosas, Gaita Hembra y Las Brígiditas.

En este ámbito femenino destaca la cartagenera Mayte Montero como la mujer gaitera de mayor renombre. Este reconocimiento comienza a hacerse notar tras su participación con el cantautor Carlos Vives. La gaita de Mayte Montero aparece en múltiples grabaciones con artistas tan diversos como Joe Arroyo, Totó la Momposina, El Bloque de Búsqueda, Diomedes Díaz, Checo Acosta, Soraya, Juan Carlos Coronel, Puerto Sonar y Petrona Martínez, entre otros. En 2002 editó su primer álbum solista *Sin Control* (EMI). En 2010 Mayte Montero y Manuel García produjeron el álbum de la cantadora Petrona Martínez, *Las penas alegres*, el cual fue nominado al Premio Grammy Latino y los Premios Nuestra Tierra como Mejor Disco Folclórico. Sin duda su interpretación, sus producciones, las innovaciones al instrumento que ha realizado y el hecho de ser mujer en un género tradicionalmente masculino la posicionan como una figura del género. Otra artista que trabaja con músicas tradicionales y utiliza las gaitas en sus producciones es Totó la Momposina, curiosamente más conocida fuera de Colombia por sus inicios en Francia y con una agenda de giras por festivales de *world music* y en eventos para colombianos en el exterior. Alcanza cierta visibilidad en Colombia a partir de su álbum *La candela viva* lanzado en el año 1993 bajo el sello Real World; en 2002 fue nominada al Grammy Latino en la categoría mejor álbum tropical tradicional por *Gaitas y Tambores*.

Beck (2008) retoma la postura de Karl Mannheim sobre la importancia de los acontecimientos históricos traumáticos a la hora de crear una conciencia generacional. En 2008 Beck se refería a los atentados del 11 de septiembre de 2001 y al cambio climático como momentos traumáticos de escala global que marcaron una generación. En 2020 mientras escribo estas líneas estamos ante el escenario de la “nueva normalidad” que ha supuesto la pandemia del COVID-19. Sin duda alguna estamos viviendo un momento crítico que implica en nuestro inmediato las

restricciones a la libre movilidad, a las concentraciones de personas, la prohibición de eventos multitudinarios, además de las normas de higiene, la distancia social, el uso de la mascarilla, los encuentros de grupos de personas a través de aplicaciones virtuales, los conciertos en vivo a través de plataformas digitales. El presente y el futuro de las tradiciones performativas, de las escenas de músicas en general es trastocado y se “reinventa” un término que ha surgido como la necesidad de imaginar un futuro tras una pandemia.

En la gaita esto supuso que el 29° Festival de Gaita de San Jacinto se realizara de manera virtual del 14 al 16 de agosto de 2020. La transmisión en Facebook de este programa alcanzó 733 mil visualizaciones, una cifra muy superior a los espectadores que se podrían tener en un evento presencial. Un cambio sustancial en la circulación y el alcance de las expresiones tradicionales por medio de la tecnología.

La dinámica de participación consistió en la presentación de los grupos mediante un video pregrabado por los mismos concursantes. Un cambio sumamente importante que implica la edición de la interpretación hasta llegar al producto deseado y la incorporación de personas distantes físicamente en un mismo grupo; la posibilidad de observar simultáneamente en una pantalla la interpretación de cada músico y la disponibilidad para volver a advertir detalles de esta, tanto para los televidentes, los investigadores y para los jueces del certamen. Los ganadores en el concurso de parejas bailadoras fueron Marina Montes y José Gabriel Martínez, en canción inédita Marlón Pedroza; como decimero Alfredo Martelo, en la categoría gaita aficionada Alma de Tambó y en gaita profesional Son de la Provincia.

CAPÍTULO 3 LA GAITA TRASHUMANTE: MIGRACIÓN, IDENTIDADES Y ESCENAS MUSICALES

CAPÍTULO 3 LA GAITA TRASHUMANTE: MIGRACIÓN, IDENTIDADES Y ESCENAS MUSICALES

La expansión de la música de gaita se ha debido a los grandes desplazamientos humanos que han tenido lugar en Colombia y que han diseminado el género por todo el territorio nacional y hacia fuera de sus fronteras. Señalo lo que ya han apuntado Wade (2002) Blanco (2005) y Sánchez (2009) sobre el proceso de acogida de las músicas costeñas; primeramente, su grabación fue motivada por intereses meramente comerciales de los músicos y las disqueras y posteriormente, estos productos han sido utilizados por el estado para crear una identidad nacional desde los tópicos de la alegría y la fiesta. En este capítulo después de hacer una breve disquisición de la instrumentalización de la música costeña en Colombia y la cultura migrante del país, expongo el impacto de los fenómenos migratorios y de riesgo social en las escenas musicales del estudio.

En Colombia el producto musical elaborado a partir de la música de gaita a mediados del siglo XX estaba dirigido al mercado potencial que representaban los migrados rurales atraídos a las cabeceras municipales y a las ciudades por los procesos de industrialización de la década de 1920 a 1950. Después de 1950 el desarrollo industrial y el fenómeno de la llamada “violencia” generó la migración hacia las ciudades, que aumentaron drásticamente su tasa de urbanización (Flórez 2000). Dicha audiencia abrazó esta música como icono cultural de su región ante la proliferación de músicaailable en la radio, en el mercado fonográfico y en las fiestas populares como el Carnaval de Barranquilla y las Fiestas de Independencia en Cartagena (Sarmiento 2019). Este mismo proceso de comercialización lo podemos comparar con las grabaciones de cumbias con acordeón y del vallenato en el mismo periodo.

En Colombia, la gaita y las músicas de tradición del Caribe colombiano forman parte de los elementos identitarios de la nación. Blanco (2005) considera que en Colombia desde mediados de siglo se ha gestado un cambio en la representación de la nación como tropical y e en contravía con los modelos de música andina y melancólica que habían primado hasta principios del siglo XX. El autor plantea el traslado en los modelos de identidad nacional desde los Andes hacia el Caribe. Además apunta que este imaginario de la identidad de los colombianos como alegres se consolidó en la performatividad de las tradiciones participativas del Caribe.

Considero, por ejemplo, que la contemporánea identidad nacional se forjó, parcialmente, bajo la performatividad que implica una vivencia colectiva de la música caribeña. Goffman define una “actuación” (performance) “como la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes” (2004: 27). En este caso creo que la vivencia colectiva y los múltiples mensajes emitidos por la música y el imaginario caribe influyen en los participantes de estos performances, construyéndose gradualmente la identidad, y el estereotipo, del colombiano alegre y rumbero (Blanco 2005, 109).

Frecuentemente la música de gaita acompaña las comitivas presidenciales y los actos de estrechamientos de relaciones entre Colombia y otros países. Eventos en los que se pretende reflejar la cultura nacional.

Ejemplo del uso promocional de la gaita para posicionar la imagen positiva del país es la visita en 2014 de la Viceministra de Relaciones Exteriores de Colombia a Islandia junto a una agrupación de gaita de niños procedentes del municipio de Tolú Viejo, en la Región Caribe colombiana. Con respecto a este acto diplomático, dentro de la página web de la Cancillería de Colombia se encuentra una descripción muy dicente del discurso de identidad anclado sobre la música de gaita como producto del encuentro cultural y su función mediadora para la restauración de la paz.

Estos siete niños y una niña serán los embajadores de la música colombiana en Islandia, quienes mostrarán la mezcla de elementos culturales de las poblaciones afro, indígenas y campesinas de los departamentos de Sucre, Bolívar y Córdoba. La gaita, condensa la alegría y la jovialidad de la región producida por la combinación de la percusión africana con los instrumentos de viento indígenas.

El Plan de Promoción de Colombia en el Exterior, concibe la música como medio de inclusión social, convivencia pacífica y diálogo intercultural para niños, niñas y jóvenes de los municipios vinculados al Programa Integral ‘Niños, Niñas y Adolescentes con Oportunidades’, iniciativa de la Cancillería que busca prevenir el reclutamiento forzoso de menores por parte de grupos armados ilegales (Cancillería 2014).

Los programas de intercambios entre Colombia y distintos países suelen incluir la música de gaita. Como ocurrió en el Año Colombia – México / México – Colombia 2017. Un programa bilateral que constaba de eventos educativos, culturales y económicos a lo largo del periodo, con el fin de consolidar las relaciones entre ambos países. La programación incluyó la presentación de Los Gaiteros de San Jacinto en el Festival NRMAL, uno de los más importantes de la Ciudad de México, vigente y caracterizado por la música en vivo, ventana para bandas “del *underground* global”, como anuncian en su página: se disfruta de la presencia de artistas de culto y la preponderancia de la electrónica.

Dichas agendas pretenden fomentar el turismo y renovar la imagen del país, ensalzando su riqueza biológica y cultural. Un esfuerzo en este sentido fue la campaña *Colombia es Pasión*, lanzada en 2005. Una iniciativa de ProColombia, la agencia colombiana del Ministerio de Industria y Turismo y del sector privado empresarial colombiano para aumentar las exportaciones, los inversionistas y el turismo. La publicidad constaba de pasacalles en ciudades turísticas, videos que se emitían por todas las cadenas de televisión colombiana y una agenda que incluyó ruedas de negocios para atraer inversionistas extranjeros y generar confianza sobre la estabilidad política del país. También se realizaron espectáculos con el Ballet Colombia Viva, creado por Marca Colombia para la campaña Colombia es Pasión. Según Facuse y Torres (2018, 117) estos espectáculos “sirven para escenificar imaginarios nacionales en los cuales la música y el baile juegan un rol preponderante”. En noviembre de 2007 Marca Colombia lanzó, una nueva campaña, “Colombia el riesgo es que te quieras quedar”, destinada a cambiar la percepción de inseguridad y el estereotipo que dejó el narcotráfico, la guerrilla y la corrupción. Se emiten desde entonces alrededor de nueve comerciales al aire, con testimonios de extranjeros que decidieron quedarse a vivir en el país.

En estas dos campañas hay un gran esfuerzo por parte del Estado colombiano para cambiar la percepción de inseguridad e incentivar el patriotismo de los nacionales. Como colombiana y, desde hace cinco años, como colombiana residente en el exterior, desde la distancia geográfica pero también desde la distancia psicológica e investigadora puedo percibir el efecto de estas campañas y otras sobre mis propios valores como colombiana, sobre la concepción de mi propia identidad nacional y el orgullo sobre ciertos bienes culturales, pero también puedo ver cómo esta producción ideológica no es siempre producida desde la esfera estatal, o por lo menos no exclusivamente.

Los discursos hegemónicos siempre serán ensamblajes complejos con elementos (ideas, símbolos, valores, prácticas) de distintos orígenes. El significado y la organización de estos elementos no son fijos y siempre son parciales, pueden ser “leídos” de distintas maneras, así como también pueden entrar y salir en el terreno de lo tácito de manera impredecible y algunas lecturas se vuelven dominantes, tácitas y hasta de sentido común a través del trabajo realizado en determinados proyectos por determinados grupos de personas (por ejemplo, en los campos de la educación o de la música o de la producción económica). De esta manera el campo ideológico, lejos de ser tierra de nadie o plaza de mercado, presenta algo de unidad y carácter de clase cuando relaciona ciertos grupos de ideas con las fuerzas sociales más poderosas. El carácter dominante de estas ideas depende no sólo de su conexión con fuerzas sociales dominantes, sino de su resonancia en la experiencia de diferentes grupos sociales. Cualquier elemento ideológico es susceptible de nuevas “relecturas” capaces de reubicarlo en sus relaciones con los demás elementos. Así pues, la lucha ideológica viene a ser una lucha que se libra alrededor de la apropiación de los diferentes elementos (Wade 2002, 11).

Los discursos sobre la identidad nacional no sólo proceden del Estado, sino que también son desarrollados por personas en todos los estratos de la sociedad. Los individuos persiguen proyectos sociales y políticos y de allí surgen las ideologías hegemónicas (Hall 1996). A este respecto Wade (2002) citando el argumento anterior de Hall dice que “La hegemonía es perpetuada en un sentido general por los intereses elitistas en la nación, pero todos trabajan dentro de su contexto” (2002, 15). Wade señala que las adaptaciones hechas a la música del Caribe colombiano a mediados del siglo XX fueron realizadas por músicos campesinos o de clase media rural y su promoción fue un asunto comercial, no ideológico. Sin embargo como vemos en las campañas que he señalado, su uso posterior si ha sido intencional y pretende la transformación de los estereotipos de la nación hacia fuera y dentro de ella.

La música popular colombiana y la identidad nacional colombiana fueron transformadas al cabo de varias décadas, moviéndose de estereotipos “eurofilos” a “tropicales”; sin embargo, la tropicalidad fue apropiada y rearticulada en formas particulares que mantuvieron ciertos aspectos de la identidad colombiana como no muy “negra” y como enraizada tanto en la tradición auténtica como en lo progresivo y moderno (Wade 2002, 15).

Todos los fenómenos culturales, sociales y culturales prepararon el terreno para el *revival* de las músicas de tradición en la década de 1990. Una figura que sobresale a nivel internacional en este periodo por su modelo musical de fusión y ensamble con la gaita y otras músicas de tradición es la del cantautor Carlos Vives. En sus discos se diseñan unos rasgos para representar la colombianidad desde la nostalgia, el pueblo como lugar añorado, la fiesta, lo indígena, lo costeño. (Sevilla, Ochoa y Santamaria 2014). En el video de la canción “La tierra del olvido” del álbum homónimo publicado en 1995 se observan los paisajes de la Sierra Nevada de Santa Marta y la vida rural. Esta canción sobre la nostalgia de un amor perdido y una “tierra del olvido” alcanzó gran popularidad por encontrar eco en la situación de desarraigo en la que se encontraban miles de colombianos. En Colombia desde 1994 aumentaron los desplazamientos internos forzados a causa del conflicto armado (Meertens 1998). “Entre 1985 y 1994 hubo 700 mil desplazados, mientras que entre 1995 y 1999 la cifra se elevó a 1.760.000 desplazados más” (Pinzón 2001, 15). En su mayoría los desplazamientos fueron movilizaciones del campo a la ciudad, entre 1996 y 1999 86.799 hogares abandonaron 3.057.795 hectáreas de tierra (Pinzón 2001).

El uso de la gaita en las producciones de Vives provocó que nuevas generaciones la acogieran como un instrumento autóctono y exótico y su combinación de ritmos tradicionales con

el rock y el pop se repitió en docenas de grupos configurando un estilo que en Colombia se llamó “tropipop”. Cabas, Mauricio & Palo de Agua, Fonseca, Fany Lu, Lucas Arnau, Maía, Pescazo vivo, Sanalejo, Jerau fueron algunos de los que copiaron esta fórmula musical. Con mayor impronta en la música de banda y porros sabaneros también alcanzaron visibilidad los cantantes Moisés Angulo y Adriana Lucía.

Desde 1990 sumado a todos estos fenómenos y al *revival* mundial de las músicas de tradición, en Colombia, pulularon en circuitos académicos, o por lo menos distintos a los de las grandes disqueras y medios de comunicación, varios grupos de fusión que interconectaron las músicas tradicionales de los litorales Pacífico y Caribe primordialmente con el jazz, el rock y el hip hop.

A principios de la década del 2000 periodistas, músicos y académicos han usado la etiqueta de “nueva música colombiana” para referirse a este tipo de experimentos (Gómez 2015). Algunos de estos grupos son Bloque de Búsqueda; Curupira, que fusiona la gaita con la música indostaní y el Jazz; Bomba Stereo que mezcla sonidos electrónicos con diversos ritmos del Caribe colombiano; Mojarra Eléctrica en una fusión con el rock y el pop y El León Pardo, que incluye el sonido de la gaita en una mezcla de sonidos que llama cumbia ácida y que relacionan con los sonidos del jazz, Sidestepper, Alé Kumá, Grupo Bahía, Járanatambó –su sencillo *Oooo* recibió el premio del Concurso Internacional de Composición USA 2010-2011 en la categoría *World Music*²²– y ChocQuibTown, que con la discográfica Sony Music ha llegado a entrar en las listas de popularidad. Este último grupo mezcla sonidos del litoral Pacífico, currulao, bambazú y aguabajo con rap, reggae, reguetón, funk, salsa y han sido ganadores del premio Grammy Latino en la categoría Canción Alternativa del año, “De dónde vengo yo”, y en 2015 del Grammy Latino en la categoría Mejor Álbum de Fusión Tropical por, *El mismo*.

Toda esta proliferación de innovaciones acercó a nuevos y variados públicos las músicas de tradición y contribuyó a su expansión fuera de las fronteras nacionales, en su *revival* y acogida por

²² Es una categoría estética del mercado discográfico globalizado, que explota la otredad y marginalidad de ciertas músicas para dinamizar las ventas. Esta estrategia opera a través de estereotipos o representaciones simplificadas y se beneficia de los discursos globales como el multiculturalismo o la biodiversidad. Para un análisis más profundo ver: (Feld 1995) y (Salgar 2004).

parte de los jóvenes aparecen grupos de gaitas en Chile, Argentina, Francia y los distintos lugares a los que emigró una nueva generación de músicos.

3.1. UNA CULTURA MIGRANTE

Colombia, en relación con sus cifras de emigración e inmigración, durante la década de los noventa, tenía un saldo migratorio neto negativo, al 2005 significaba cerca del 8% del censo poblacional (Botón y González 2010). Estas tendencias en el movimiento migratorio de los nacionales, no solo representan una estadística, sino que, configura toda una cultura. La emigración es vista como parte del proyecto de vida y es una oportunidad para el éxito profesional en cualquier campo. Esto se hace evidente en los discursos de los grupos del estudio y de muchos colombianos entrevistados en los eventos en Madrid.

La situación en Colombia en cuanto a la migración interna se ha definido como una crisis humanitaria en curso, caracterizada por el desplazamiento forzoso y las condiciones extremas para los desplazados internos, dos de cada tres viven por debajo del umbral de la pobreza. El desplazamiento también trae como consecuencia la destrucción del tejido social y de los estilos de vida en el lugar de origen; dificultades para acomodarse al lugar de llegada en el que pueden experimentar situaciones de marginación (Soledad y Egea 2011). Para entender la magnitud del problema del desplazamiento en Colombia, consideremos que a finales de 2017 Colombia fue el país con la mayor población de desplazados internos del mundo con 7,7 millones de personas (UNHCR y ACNUR 2018).

El problema más arraigado en Colombia y el que ha generado tanto derramamiento de sangre ha sido la tenencia de tierras. La Ley de Víctimas y Restitución de Tierras de 2011, sentó las bases para las negociaciones que finalmente llevaron al Acuerdo de Paz de 2016. A pesar de este importante paso, la violencia continúa causando más desplazamientos. Se encuentran en la cabeza de esta anómala situación de violencia las bandas criminales, los grupos guerrilleros como el Ejército de Liberación Nacional (ELN), los combatientes disidentes de las FARC, los grupos paramilitares reconstituidos que han tomado muchos de los territorios otrora controlados por las FARC e incluso las fuerzas armadas oficiales acusadas de corrupción y de proteger los derechos de hacendados poderosos. Continúan las actividades ilegales tales como la producción de drogas, la minería ilegal y otras actividades extractivas. El informe del IDMC (Observatorio de

desplazamiento interno) de abril de 2020 informaba que al 31 de diciembre de 2019 Colombia contaba con 5.576.000 desplazados internos solamente por conflicto y violencia. El gráfico incluido a continuación permite observar la magnitud de este fenómeno social y demográfico.

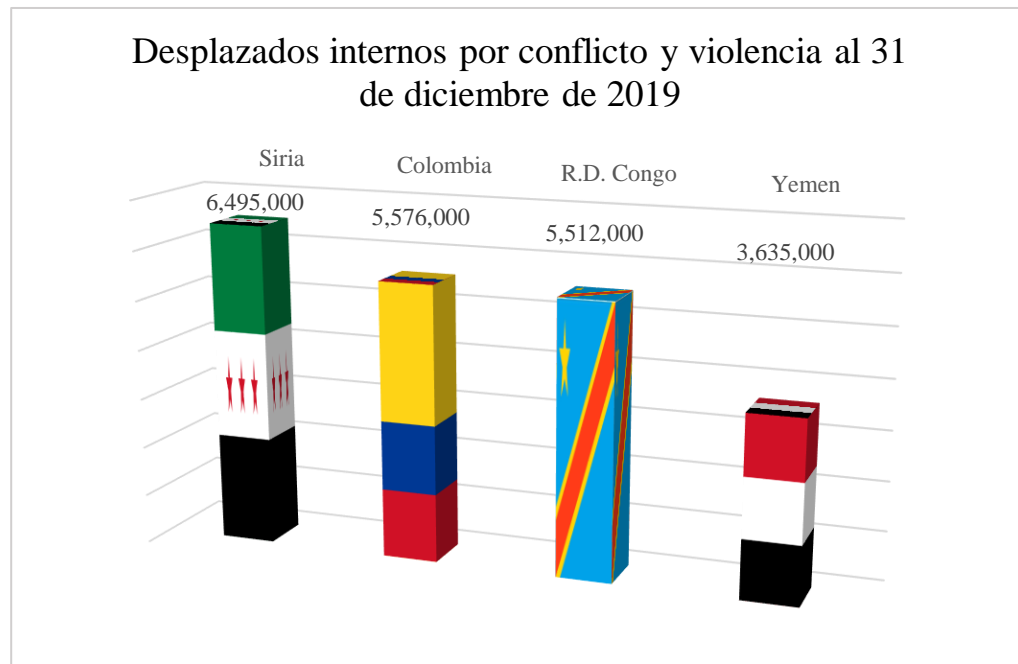


Gráfico 1. Desplazados internos por conflicto y violencia al 31 de diciembre de 2019. Fuente IDM (Observatorio de desplazamiento interno 2020).

Los departamentos de la Costa Pacífica del Cauca, Chocó, Nariño y Valle del Cauca son los más afectados por esta nueva ola de conflicto. En 2017 entre las comunidades indígenas²³ (descendientes de los pueblos originarios) y afrocolombianas se registró el mayor número de desplazados internos. Como ha ocurrido desde 2015, Colombia siguió reportando el mayor número de población desplazada internamente con 7.816.500 al cabo de 2018, de acuerdo con las estadísticas del Gobierno. Durante 2018 se reportaron 118.200 nuevos desplazamientos y el

²³ El concepto de comunidad indígena tiene en Colombia una larga tradición, la Corte Constitucional define a las “comunidades indígenas” como sujetos de derechos (fundamentales) colectivos. El término es habitual tanto entre los indígenas como en la política y la administración. De igual forma los términos: afrocolombiano, comunidades negras o afrodescendientes, se consolidan en la literatura tras el posicionamiento como sujeto político de este colectivo.

aumento de casos de confinamientos y restricciones de acceso humanitario a comunidades rurales y étnicas del Pacífico, sur, noroccidente y nororiente del país con cerca de 14.960 personas confinadas por intimidación (OCHA, UMAIC y IMMAP 2018).

3.2. LOS GAITEROS DE OVEJAS. MIGRACIÓN, RIESGO SOCIAL Y GAITA EN MONTES DE MARÍA

La gaita y la interpretación que en este trabajo se presenta como punto de partida de la tradición tiene su origen en la región de los Montes de María, un territorio entre los departamentos de Sucre y Bolívar en la Región Caribe, que comprende 15 municipios: Córdoba, El Carmen de Bolívar, El Guamo, María la Baja, San Jacinto, San Juan Nepomuceno y Zambrano, en el departamento de Bolívar. Chalán, Coloso, Los Palmitos, Morroa, Ovejas, San Onofre, Sincelejo y Tolviejo, en el departamento de Sucre. Los municipios con mayor relevancia para el mundo de la gaita en esta zona son: San Jacinto, Ovejas, Carmen de Bolívar y San Juan Nepomuceno cuna de muchos gaiteros reconocidos.

En el Carmen de Bolívar se encuentra la Escuela de Música Lucho Bermúdez, un centro de enseñanza de las músicas tradicionales con una infraestructura y dotación moderna subvencionada por el Ministerio de Cultura de Colombia. En el municipio de San Jacinto y Ovejas se realizan los festivales de gaita larga. En Ovejas hay varias escuelas de gaitas que funcionan en la casa de los gaiteros y en la casa sede del festival.

La región de Montes de María y su potencial para la producción agrícola y la ganadería, ha sido un factor que históricamente la ha convertido en el foco de interés de los grandes terratenientes, ganaderos, empresarios y grupos al margen de la ley para sus negocios de tráfico ilegal de armas y el narcotráfico (Raimondi 2015). El índice de concentración de la propiedad de la tierra nos corrobora esta realidad: en Montes de María, 69% de los predios se encuentra en manos de pocos propietarios. Esto significa que el 80% de los predios rurales se halla en esta situación, lo que representa uno de los mayores problemas de la zona. Muchos de estos terrenos han sido adquiridos despojando violentamente a los campesinos de sus tierras (Rojas 2012). En el área de los Montes de María la población urbana creció en un 32%, se incrementó en 105.485 personas, para un aumento neto de 81.759 habitantes; mientras que la población rural disminuyó un 13%. En esta región existe

un balance entre la población masculina y femenina (50%) y según la estructura etaria el 53% de la población se encuentra entre los 0 y los 24 años (Rojas 2012).

A la situación de guerra donde la población civil es masacrada por todos los actores armados (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2010) se suma el abandono estatal, apreciable en el bajo porcentaje de acceso a bienes públicos, como saneamiento básico, educación pertinente, a programas de salud y facilidades de transporte. Todos estos problemas hacen de los Montes de María una región pobre, desintegrada social y territorialmente, que difícilmente puede generar la infraestructura para construir una economía que permita mejorar las condiciones de la población, lo que obliga a muchas familias a desplazarse masivamente desde las veredas a las cabeceras municipales, buscando mejor suerte. Los municipios con mayor tasa de inmigración rural entre 1993 y 2011 fueron El Carmen de Bolívar, San Jacinto, Ovejas, San Juan de Nepomuceno y Córdoba. Los cuatro primeros conforman el epicentro de la gaita larga. Los destinos de estos migrantes son los centros urbanos de los departamentos de Bolívar, Sucre, ciudades como Sincelejo, Cartagena o Montería o hacía Bogotá en el departamento de Cundinamarca. En los centros urbanos los desplazados se dedican principalmente a los oficios domésticos, los servicios de vigilancia, la construcción y el trabajo informal en las calles (Rojas 2012).

LOS GAITEROS DE OVEJAS

Si bien GO permanecía en el municipio de Ovejas en el momento de mi trabajo de campo entre 2016 y 2020, en un contexto con poca oferta de empleo de calidad y educación universitaria, la emigración rural—urbana se presenta como una oportunidad para las personas y para los grupos de gaita. Nawi Blanco trabajaba como expendedor en una gasolinera, José Ricardo trabaja como mototaxi; Naime Baloco se dedica a trabajos temporales de acabado de construcciones y a oficios varios; Carlos Andrés Ricardo estudia Administración de la Salud y Jonatan Mate, Medicina y aspira a desempeñarse como médico. Henry y Gregorio Ortiz, por su parte, trabajan en la escuela como instructores de música y dirigen un taller de instrumentos del conjunto de gaita, siendo los únicos que, aunque de una forma diversificada, obtienen su sustento de la música. Para Carlos Andrés Ricardo, el miembro más joven de GO, su meta es sobresalir en la carrera de Administración de la Salud y también como músico. Este proyecto de vida responde a las dificultades de un contexto en

que la música no es considerada como una actividad económica principal sino como una actividad de esparcimiento. Así lo relata Henry Ortiz gaitero y líder del grupo:

[...] Aquí en Ovejas hubo un año en que se presentaron tres grupos profesionales, pero por cuestiones de trabajo, por cuestiones de estudio algunos integrantes emigraron. Hoy día hay tres grupos profesionales en el municipio de Ovejas: Dinastía gaitera, Me voy con el gusto y está mí grupo, Los Gaiteros de Ovejas (Ortiz, entrevista 2017).

Este tipo de migración que describe Henry se produce por las desigualdades regionales. Los que emigran desde regiones menos desarrolladas económicamente a zonas con mejores condiciones esperan mejorar sus oportunidades (Rodríguez 2004). Estas disparidades regionales pueden profundizarse con el fenómeno migratorio, pues mientras el capital (humano, económico, infraestructura) aumenta en las áreas más desarrolladas, se empobrecen aún más las regiones menos favorecidas y se genera mayor dependencia a estos centros económicos para el desarrollo local. Según Aroca (2003) en su revisión de distintos trabajos de metodologías diversas sobre la capacidad homeostática de la migración, todos concuerdan en que el mercado no es suficiente para equilibrar las diferencias regionales de desempleo. A igual conclusión llega Raczynski (1983), la migración no disminuye las desigualdades regionales, sino que las acentúa. Todo lo anterior en contravía de lo que la teoría neoclásica o macroeconómica sobre la migración ha supuesto.

Del fragmento del relato de Henry Ortiz: “en Ovejas hubo un año en que se presentaron tres grupos profesionales, pero por cuestiones de trabajo, por cuestiones de estudio algunos integrantes emigraron” (Ortiz, entrevista 2017), podemos interpretar que los emigrantes fueron jóvenes y adultos jóvenes. En el estudio de las migraciones se puede considerar la heterogeneidad individual frente a la decisión de migrar. Algunas de estas variables complejas es el ciclo de vida. En la juventud imperan los motivos laborales y/o educativos, pues como relata Henry desean iniciar la etapa laboral o de educación profesional. En la edad adulta se mezclan motivos laborales, residenciales y familiares, por lo que existe la búsqueda por un lugar con condiciones aptas para criar a los hijos.

Otra razón para la migración es la que señalaba el gaitero radicado en Bogotá, “Joche” Plata del grupo Los Bajeros de la Montaña quien aseveraba que, “en San Jacinto no hay fuentes de empleo” (Plata, entrevista 2017). En Colombia, el circuito de distribución para el intercambio de música grabada son los más de 400 festivales de música folclórica. Este tipo de música, que nunca

ha tenido acceso a las casas discográficas, es grabado en estudios independientes y se vende en los conciertos (Ochoa 2003). El deseo de GO con sus producciones musicales es escucharse en todo el mundo, ya que según lo relatan han trabajado con abnegación por muchos años para preservar el estilo de Ovejas, y para ellos es un bien cultural único que aportaría goce a la humanidad, veamos como lo expresan Carlos y Nawi dos miembros del grupo:

Carlos: Como alumno les deseo que la música de Ovejas se escuche, no en todo el país, sino en el mundo porque se lo merecen es una música muy bonita y como se dice en la costa un estilo sabroso.

Nawi: Hoy en día el grupo cuenta ya con su propio repertorio, autoría de nosotros mismos, entonces eso es lo que estamos tratando de realzar y de mostrar al mundo (Gaiteros de Ovejas, entrevista 2018).

En GO, aunque varios integrantes habían viajado de forma particular al extranjero con otras agrupaciones, reclamaban la oportunidad de mostrarse en el exterior y mostrar el estilo de Ovejas a través del grupo. Esta meta la lograron en 2019 con su participación en el South by Southwest en Austin, Texas con el apoyo del MinTic colombiano (Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones).

En Colombia la emigración permea la realidad del país y por consiguiente el mundo de la música de gaita. Cardona (2006) plantea que, para que una práctica musical local subsista, debe establecer diálogo con lo exterior.

[...] Este diálogo se da en términos estratégicos y de reproducción material, pero también en términos de la búsqueda de sentido de la acción cultural. Los agentes de lo local, confrontados al contexto actual, transitan hacia lo global y en su tránsito se transforman, mediante la reflexión de su acción en actores culturales (Cardona 2006, 215).

El estudio de Cardona (2006) citando a Weil (1971), expone que, el interés por las tradiciones locales se da por el contacto con otras culturas y que tal interés podrá crear dinámicas folclorizantes, o procurar acercamientos más puristas con el mundo rural. En su estudio sobre el son jarocho, concluye que, la presencia de grupos de son jarocho en festivales culturales internacionales de música tradicional o *world music*, no implica una variación del estilo de interpretación o la presentación del género. Contrariamente, el atravesar las fronteras geográficas y estilísticas ha transformado su otrora discurso de subsistencia o rescate, a uno de legitimidad artística.

“Joche” Plata, explicaba cómo el contacto con otros contextos generó una transformación en el sentido sobre su propio hacer cultural. Plata también relata cómo cambió la percepción del gaitero en su comunidad al ganar un premio Grammy:

El primer viaje que yo hice a Europa nos encontró una muchacha y cuando vio los tambores lloraba, porque tenía como seis años que no escuchaba esa música. Quisiera que todos los colombianos salieran pa' que lloraran porque lo que uno tiene acá no lo hay en otra parte. Por ejemplo, en mi pueblo, San Jacinto, casi no les gusta la gaita. ¿Tú sabes lo que es un Grammy?... yo digo si se lo hubieran dado a otro pueblo estuvieran chillando. Cuando yo empecé a mover la cuestión de la gaita yo dije, me quedo con este instrumento porque mi pueblo se está quedando sin gaiteros [...]

Pero cuando nosotros empezamos allá [en San Jacinto] yo me ponía mi sombrero, mi rabo e gallo, [pañuelo rojo que se pone en el cuello] mi pantalón blanco y las abarcas, [traje del gaitero consolidado en los festivales] enseguida nos gritaban: ¿Para dónde van los sombrerones, para dónde van los abarcones? Y uno no les paraba bola [prestaba atención] pero uno sentía [vergüenza y dolor] y también me decía mi mamá, aún mi abuela, que los gaiteros antes morían en la ruina, que tomaban mucho y que esa música era para eso, que por qué no buscaba otra cosa. Pero yo me quedé con mi gaita.

Como a mí, nunca me gustó el campo siempre fui del pueblo a la ciudad, yo iba al campo cuando en las vacaciones mi papá me llevaba a recoger el maíz, el tomate y no se ahora los jóvenes. A mí me duele que en San Jacinto no le den importancia a la gaita. Pero he visto muchachas de San Jacinto tocando gaita y tocan muy bien, las traen aquí [Bogotá] al Museo Nacional para el lanzamiento de gaita, yo veo aquí los pelaos que vienen. De pronto con el Grammy se motivaron, pero yo quisiera que fuera mucho más todavía el incentivo por parte del gobierno (Plata, entrevista 2017).

“Joche” Plata además transmite su experiencia como un joven en contacto con el mundo rural y el urbano. Plata reflexiona cómo prefirió las dinámicas de la vida urbana en su juventud y supone que este dilema también lo experimentan los jóvenes en su pueblo San Jacinto, en el que no cuentan con fuentes de trabajo y bienes básicos como el agua potable. Supone entonces que la gaita puede ofrecerles la oportunidad de salir del pueblo y ver el mundo afuera para así valorar su cultura.

Del discurso de Plata podemos extraer varias reflexiones: La gaita es un elemento que vincula el mundo rural de Montes de María con el mundo globalizado. La demanda de manifestaciones exóticas o tradicionales abre la puerta para la música de gaita y sus cultores a las dinámicas del mercado global y de la cultura mundial. Tal como lo refiere “Joche” Plata, se aprecia un gran contraste entre los nuevos escenarios en los que se escucha la música de gaita y la precariedad de su zona de origen y entre la sensibilidad de los colombianos fuera de Colombia con la apatía de los sanjacinteros por la gaita.

Como alternativa a las condiciones de empleabilidad de Ovejas, Henry Ortiz gestiona un proyecto de lutería denominado “Del Jagüey al Oído”. Este pretende preservar la cadena productiva de la música de gaitas, apostándole al empoderamiento económico para ellos y sus familias y a la preservación ecológica. Esto último por la siembra constante de los árboles de donde provienen las maderas y los bejucos que se usan para la fabricación de los instrumentos. El proyecto de su

fundación fue apoyado por el programa “Somos Rurales”, desarrollado por el PNUD²⁴ y con fondos del Ministerio del Trabajo de Colombia. Este programa de atención a las víctimas del conflicto armado en Colombia, con base en el rol asignado al Ministerio del Trabajo en la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras (1448 de 2011), tiene el objetivo de diseñar una ruta de generación de empleabilidad y empleo rural, a través de procesos de emprendimientos para víctimas (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo 2018). La iniciativa de Henry Ortiz se presentó en la Feria Internacional del Libro de Bogotá en abril 20 de 2018, por medio de una actividad en la que enseñaron a los asistentes el proceso de construcción de las gaitas. A mediados de 2018, Somos Rurales, ha beneficiado a 3.331 familias víctimas del conflicto, que equivalen a más de 14.600 personas en 28 municipios de 10 departamentos del país (Ministerio del Trabajo de Colombia 2018).

Para Henry Ortiz su trabajo como constructor de instrumentos y el festival de gaitas además, le permite el contacto con otras personas de la escena gaitera a nivel nacional e internacional:

Uno con la música de gaita siempre está en contacto con diferentes personas, y a través de la construcción de instrumentos también. [...] Yo he vendido instrumentos para casi a todos los países de Latinoamérica; he enviado instrumentos a Argentina, Chile... y mucha gente colombiana ha llevado instrumentos para los diferentes países de Europa. Hace poco vino una colombiana que vive en Suiza y se llevó un poco de instrumentos porque allá tiene un grupo. Nos alegra que mucha gente esté dando a conocer nuestra música por muchas partes (Ortiz, entrevista 2018).

Los contactos entre las diferentes escenas locales a través de la venta y la compra de instrumentos también se evidencian en este relato de Henry Ortiz:

Conozco a David Meza, [gaitero de La Rueda de Madrid] lo conocí aquí en el festival, al festival llega mucha gente. Ahora mismo estoy vendiendo muchos instrumentos en Bogotá. Hay muchos procesos de gaita allá también y a la gente se le facilita trabajar con las gaitas que hago (Ortiz, entrevista 2018).

El fácil acceso a los materiales para la fabricación de los instrumentos del conjunto de gaita en Montes de María, la calidad y la reputación del taller, hacen rentable el proyecto de Henry Ortiz

²⁴ El Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) es la agencia de las Naciones Unidas destinada a apoyar a que los países del mundo cumplan con su compromiso de reducir la pobreza extrema, aportar soluciones a los retos de: gobernabilidad democrática, prevención y recuperación de las crisis, energía y medio ambiente, tecnología de la información y las comunicaciones, reducir la enfermedad, el analfabetismo y la discriminación contra la mujer. Desde 1990, el PNUD publica el Informe sobre desarrollo humano o Índice de desarrollo humano (IDH).

en Ovejas, además de tener un potencial de crecimiento. Los instrumentos tienen demanda no sólo en Colombia sino en Argentina, Chile y en Europa. Esta actividad mueve una cadena pequeña de personas que empieza con los que cultivan y venden las maderas, y que continúa con los fabricantes. La promoción del taller de fabricación, tanto para la venta de instrumentos como para articularla como parte de las rutas turísticas por Montes de María podría ser una estrategia que aumente los ingresos del taller y permita sustentar a más personas.

Mantener una imagen acorde a la moda de la escena transnacional le permite a cada grupo mostrar su conexión con esta y darse a conocer. La disponibilidad de su trabajo musical en las plataformas digitales, los videos del grupo en YouTube y las fotografías del grupo en Facebook son la carta de presentación para gestionar contratos. Para grupos aislados espacialmente como GO las nuevas tecnologías son el medio para mantener el contacto, para acercarse a nuevos públicos y para competir.

3.3. MIGRACIÓN Y GAITA EN BOGOTÁ

En Colombia los migrantes internos tienen como destino principal la capital de la República. Bogotá se destaca por ser un polo de desarrollo con respecto a las demás regiones del país y un importante epicentro de atracción de la migración interregional. El 46.6% de los migrantes interregionales de todo el país, tomaron en su momento a Bogotá como territorio de residencia (Pérez 2003). Además de las personas que migran por motivos laborales o de estudio, en Bogotá existe una elevada recepción de familias desplazadas por la violencia. El 60% de la población desplazada se encuentra concentrada en las localidades de Kennedy, Suba, Ciudad Bolívar y Bosa; en estas dos últimas localidades se evidenciaron aumentos en la concentración de desplazados entre los años 2014 a 2017. La población desplazada es pobre multidimensionalmente y se encuentra en condiciones de vulnerabilidad mayores que el resto de la población (Murcia 2019).

Bogotá se encuentra localizada en el altiplano Cundiboyacense, una formación montañosa ubicada en la Cordillera Oriental de los Andes. Por su altitud de 2.630 metros sobre el nivel del mar alcanza una temperatura mínima absoluta de 5.2° C anuales, una media anual de 8.2°C y su temperatura máxima anual es de unos 19.9 ° C. (Universidad Distrital Francisco José de Caldas s.f.) Es la capital del departamento de Cundinamarca y está subdividida en 20 localidades: Antonio Nariño, Barrios Unidos, Bosa, Chapinero, Ciudad Bolívar, Engativá, Fontibón, Kennedy, La

Candelaria, Los Mártires, Puente Aranda, Rafael Uribe Uribe, San Cristóbal, Santa Fe, Suba, Sumapaz, Teusaquillo, Tunjuelito, Usaquén y Usme. La extensión del Distrito Capital es de 1.636,35 km² 163.635 hectáreas de territorio, de los cuales el 75% corresponde a 122.687 hectáreas de suelo rural, 23,2% unas 37.972 hectáreas corresponden a suelo urbano, mientras el 1,8% forman parte de suelo de expansión: 2.974 hectáreas (Alcaldía de Bogotá 2019).

Según las cifras del censo del 2018 reveladas por el DANE en Bogotá a la fecha de la encuesta había 7.181.469 habitantes y se proyecta que a mediados de 2020 la cifra alcance los 7.743.955 habitantes, siendo la ciudad más poblada del país (DANE 2018).

Bogotá es el epicentro político, administrativo, cultural y económico del país. Según datos del 2018 aportó más de la tercera parte del PIB nacional (31%) (Dirección de Gestión y Transformación de Conocimiento de la Cámara de Comercio de Bogotá 2018) En 2019 la Cámara de Comercio de la ciudad reportaba más 785.000 empresas registradas que representaban alrededor del 29% de todas las registradas en el país. El 31,1% de ellas dedicadas al comercio, el 12,5% son compañías dedicadas a la industria y el 10,1% están ubicadas en el sector científico y técnico. De acuerdo con el número de empleados que tienen el 96,9 % son microempresas, el 2,3% pequeñas empresas -entre 11 y 50 empleados- el 0,53 % de entre 51 y 200 empleados y el 0,24 por ciento son empresas grandes de más de 200 empleados (Alcaldía de Bogotá 2019).

Dentro del abanico de actividades culturales, ir a cine es la más popular, seguida por los espectáculos de teatro, danza o música en vivo según la Encuesta Multipropósito de 2017 (Secretaría Distrital de Planeación de Bogotá 2017). Algunos de los eventos periódicos y multitudinarios del calendario cultural de la ciudad son “Salsa, Jazz, Ópera y Rock al Parque”, la Feria Internacional del Libro y el Festival Iberoamericano de Teatro. De acuerdo con el *ranking* de 2018 de la Asociación Nacional de Congresos y Convenciones - ICCA de países y ciudades con mayor realización de eventos a nivel mundial, Bogotá con 46 eventos se posicionó como la primera ciudad del país y sexta en Latinoamérica después de Buenos Aires, Lima, Sao Paulo, Santiago de Chile y Panamá. La capital fue declarada Ciudad Creativa de la Música por la UNESCO en el año 2012 por la variada oferta de eventos musicales que se realizan en la ciudad y por los numerosos proyectos de educación musical que se llevan a cabo en los centros orquestales para niños y jóvenes desde los 7 hasta los 17 años. La ciudad tiene alrededor de 45 teatros, 132 monumentos nacionales, 128

bibliotecas, y más de 2.070 centros educativos, de los cuales 165 son universidades. Bogotá cuenta con una activa vida nocturna que se da cita en más de 2.800 discotecas y 20.600 bares registrados en la Cámara de Comercio de Bogotá (Alcaldía de Bogotá 2019).

Por otro lado, según datos de 2018, el 12,4% de las personas se encontraban en pobreza por ingresos (la proporción de hogares cuyo ingreso no supera el valor de la canasta básica familiar). Además, el 2,0% vivían en pobreza extrema. En el panorama nacional representa la tasa más baja de pobreza ya que el promedio nacional fue de (26,9%) (Dirección de Gestión y Transformación de Conocimiento de la Cámara de Comercio de Bogotá 2018). Las localidades con mayor incidencia en pobreza multidimensional en el año 2017 fueron: Ciudad Bolívar (13.7%), San Cristóbal (13.1%), Usme (12%), Bosa (11.5%), Rafael Uribe Uribe (10.6%), Kennedy (9.3%), Santafé (8.8%), Antonio Nariño (8.7%), Tunjuelito, (8.5%), Suba (8.3%) (Murcia 2019).

En Colombia, la migración interna ha contribuido a que el capital humano se concentre en las ciudades más grandes y prósperas mientras disminuye en las áreas expulsoras, pues quienes migran son las personas más calificadas. Los individuos emigran de las regiones periféricas a otras que ofrecen mejores oportunidades. El ingreso laboral de los migrados de las regiones Pacífica y Caribe en la capital es más alto que el que reciben los trabajadores en sus regiones de origen. Una diferencia de un 30.3% entre el ingreso que reciben las personas en Bogotá procedentes del Pacífico en comparación con los residentes en el Pacífico. Los migrantes de la Región Caribe en Bogotá perciben 15.3% más de ingreso frente a las personas empleadas que permanecen en la costa (Romero 2010). En el país la migración interna se caracteriza por el desplazamiento forzado causado por el conflicto armado y por los factores económicos. Mientras el desplazamiento forzoso se deriva de la necesidad de huir con urgencia del conflicto sin un plan ni destino claro, la migración de tipo económico es preparada y consecuente con las metas de alcanzar una mejor calidad de vida tanto a través de mejores empleos como de la oportunidad de educarse (García 2013).

Al conflicto interno colombiano se suma la situación política y económica en el vecino país de Venezuela. Según Migración Colombia al 31 de marzo de 2019 Bogotá y otras regiones fronterizas como Cúcuta presentan la mayor concentración de migrantes un millón 260 mil ciudadanos venezolanos se encontraban dentro del territorio nacional, la mayoría con una necesidad desesperada de comida, medicamentos y cuidados de la salud (Pineda y Ávila 2019). La crisis

venezolana también causó en 2018 el retorno a Colombia de 23.900 refugiados (ACNUR 2019). De los migrantes venezolanos en suelo colombiano cerca de un 40% tiene doble nacionalidad (colombo-venezolana) y alrededor del 30% son colombianos retornados. Sin embargo, el proceso migratorio es experimentado de manera diferencial y los migrantes se enfrentan a prejuicios xenofóbicos y estereotipos de género asociados con la prostitución, lo que ha supuesto un desafío en términos de políticas públicas (Pineda y Ávila 2019).

La mayor parte de los migrantes recurren al trabajo informal, las tareas domésticas, la conserjería, o la construcción (Rojas 2012).

La informalidad laboral y el rebusque callejero, en particular, entrañan un fenómeno económico del mundo subdesarrollado muy ligado a las migraciones internas de los países periféricos y a la concentración de capital y trabajo en los centros metropolitanos (Valladares y Prates, 1997). Desde la perspectiva socioeconómica, las ventas callejeras –segmento más visible de las economías informales– reflejan la vida precaria y marginal de quienes han sido excluidos de la economía formal de mercado (Meza 2003, 87).

En las urbes se produce el encuentro interétnico en el que históricamente los afrodescendientes ²⁵ se han visto sometidos cultural y socioeconómicamente ante aquellos considerados como mestizos y blancos (Wade 1997). El panorama actual de Colombia es el de una sociedad segmentada socio-racialmente y en ciudades como Bogotá se repiten las oposiciones entre Norte rico y Sur pobre o centro y periferia.

Por todas las características y procedencia de los migrantes que confluyen en Bogotá, la ciudad es un crisol cultural y social. Según Wade (1997, 88) Colombia es un país regionalizado y “las identidades étnicas tienen una dimensión regional”. En Bogotá la variada oferta musical y la presencia de muchos migrantes internos hace que la escena de la gaita y sus participantes sean bastante diversos. Se encuentran los jóvenes que ven en la gaita un elemento de reivindicación de los pueblos originarios, los costeños quienes reviven con nostalgia la música y las prácticas de su región y por otra parte, personas que están ávidas por escuchar sonidos nuevos o se allegan a la escena por el baile.

²⁵ Cabe anotar que según los censos de población colombiana las personas que se autodenominan afrodescendientes se encuentran principalmente en los litorales Pacífico, Caribe, en la Región Insular y en el departamento del Valle del Cauca (Urrea 2006).

Según relataba el gaitero bogotano Urián Sarmiento, si bien desde finales de la década del setenta Los Gaiteros de San Jacinto llegaban a la capital a grabar su música y a tocar en establecimientos públicos y había unos pocos interesados en aprender, no es sino a finales de la década del noventa que se ha ido estableciendo una escena gaitera en Bogotá. Esto gracias a que muchos gaiteros del Caribe se han radicado en esta ciudad permitiendo que un mayor número de personas, jóvenes entre los 20 y los 30 años en su mayoría, tengan contacto con esta música. Esta nueva generación de gaiteros se ha sumergido en la cultura de la gaita con el trabajo de campo en los pueblos y con sus cultores.

Yo siento que es a finales de la década del noventa y desde ahí hasta la fecha de hoy que a raíz de la permanencia en Bogotá de músicos gaiteros y del interés de gente urbana, gente joven, universitarios, gente simplemente con curiosidad de lo que genera músicas de tipo colectivo, comunitario, tradicional que se viene a generar una escena mucho más visible, esto no solamente con la gaita también con la marimba, con el bullerengue, también con la tambora, también con la música llanera.

Es un acercamiento de una generación de un promedio de los veinte a los treinta años que a finales de los noventa y a principios del siglo XXI empiezan a complementar su información, sus conocimientos musicales, su experiencia musical con visitas a regiones, trabajo de campo, visitas a festivales y empiezan a tocar estos instrumentos con la idea de aprender esas tradiciones. Entonces de ahí hasta este momento la escena gaitera ha crecido de tal forma que hoy día varias universidades tienen clases de gaitas en sus programas, en programas de bienestar para toda la comunidad universitaria interesada o para el programa de música en especial.

Hay muchísima más presencia de gaiteros de las regiones de la gaita viviendo acá en Bogotá, enseñando, arreglando instrumentos, haciendo instrumentos y tocando, viviendo de la música básicamente. Casi todos viven acá de la música. Desde hace dos años se hace un encuentro de gaita acá en la capital que de hecho va a pasar de este fin de semana en ocho días, que son todos grupos de gaita residentes acá en Bogotá y la mayoría de grupos de gente de Bogotá y pues si, en estos menos de veinte años ha sido un movimiento que ha congregado no solo a músicos sino a gente muy diversa del campo de las artes en general, bailarines, del teatro o estudiantes de humanidades o de ingenierías, no ha habido una especificidad que sean músicos los que toquen hay de todo. Personas que se han tomado muy en serio el asunto de la gaita y que hoy día hacen que se haya visto la necesidad de crear un encuentro específico de gaitas en la capital que incluye gente de las regiones y un número significativo de gente bogotana (Sarmiento, entrevista 2017).

Tal como lo refiere Sarmiento, en Bogotá, a partir de la década de finales de los noventa encontramos en los centros universitarios grupos de gaitas en los que participan los universitarios. Solo por mencionar algunas universidades que cuentan con grupos de gaita y procesos de enseñanza de esta música: Universidad Nacional, Universidad Santo Tomás, Universidad El Bosque y la Universidad de La Sabana. Algunos de los maestros que enseñan en Bogotá han sido los miembros de las agrupaciones más emblemáticas como Los Gaiteros de San Jacinto y Los Bajeros de la

Montaña. “Joche” Plata, quien ha hecho parte de estos dos grupos, contaba cómo se había convertido en “el maestro de los cachacos”:

Acá también empecé a enseñar a los cachacos [denominación geográfica y socio-antropológica para los oriundos de Bogotá y Cundinamarca] a los paisas, [de Antioquia y el eje cafetero en Colombia] cualquiera que me buscara le daba la clase, los que me pedían enseñanza. Acá hay unos que me llaman “el profe de los cachacos”, porque es muy claro lo que les enseñé, aprenden muy bien y ya casi 28 años acá en Bogotá.

Desde que yo llegué a Bogotá fui uno de los primeros que comenzó a enseñar acá todos los instrumentos de percusión de gaita. Más que todo me di a conocer fue por medio de los viejos, Los Gaiteros de San Jacinto, porque ellos a donde van también dejaban su huella. Acá donde me ven me reconocen, “Joche” Plata pa allá, “Joche” Plata pa acá, y dando los talleres grupales, individuales y seguimos en eso. Me reconocen por lo que yo manejo este formato de gaita, así como lo dejaron mis maestros y así lo enseñé yo, para que tengan las bases claras, porque ahorita hay mucha desinformación; ellos tocan lo que oyen por otras personas, pero aquellas personas nunca estuvieron con personas que le enseñaran de verdad cómo es era el ritmo. Entonces yo aprendí con ellos y eso es lo que yo enseñé, por eso me reconocen (Plata, entrevista 2017).

Urián Sarmiento es uno de estos discípulos andinos, es músico profesional de la Universidad Nacional de Colombia, miembro del grupo musical Curupira. Así narró su proceso de aprendizaje:

La primera oportunidad que tuve de estar frente a un gran gaitero fue con el señor Encarnación Tovar “El Diablo”, en el año 1999 que de hecho fue en ese taller que nació el grupo Curupira y posterior a eso con Fredys Arrieta acá en Bogotá, gaitero de San Juan Nepomuceno que vive en Bogotá desde hace unos veinte años más o menos. Entonces pues con él seguí, pues él vive acá, fue la persona que tuve más cerca, igual el maestro Toño García y alrededor de ellos estaba Jorge Aguilar que no es gaitero, pero me ayudó mucho a entender más acerca de los diferentes músicos relevantes en la tradición, del entorno, y de grabaciones que él tenía que me compartía, entonces con ellos principalmente. Después de eso me fui a buscar al señor Jesús Saya y con él me dediqué a estudiar tres años, bueno realmente hasta que murió estuvimos en contacto, lo iba a visitar seguido, vino a Bogotá una sola vez que fue cuando se grabó el disco. Alrededor de eso con Paíto también, sin embargo, con Paíto nunca ha sido de sentarse a estudiar sino más bien de estar con él de tocar y de apoyarlo en diferentes gestiones para que él y su grupo tengan un poco más de actividad fuera de la región (Sarmiento, entrevista 2017).

Otro joven bogotano que participa como aprendiz de gaita es, Julián Gómez, de 24 años, Magister en Economía de la Universidad de los Andes en Bogotá, quien integra el grupo de gaita en esta institución:

...la gaita se convirtió en una parte muy importante de mi vida y es una actividad de la que disfruto muchísimo, tanto escucharla, como hablar con los maestros como ver tocar y tocar. [...] trabajo haciendo investigación más que todo en historia, pero me interesan muchas cosas y entre eso considero un proyecto personal todo lo que tiene que ver con hacer investigación relacionada con la gaita, hacer entrevistas, conseguir música (Gómez, entrevista 2017).

Diana San Miguel del grupo La Perla relataba que al ingresar en la Universidad Santo Tomás empezó a tomar clases con Damián Bosio de Los Gaiteros de San Jacinto:

Empecé a conocer la música de gaita en el año 2005 con unos gaiteros de Villa de Leiva y luego entré a la Santo Tomás y con Damián Bosio que es el gaitero de San Jacinto empezó mi proceso de aprender el llamador, el canto. Desde entonces no he parado de investigar los diferentes ritmos, los diferentes estilos en toda la región, yendo a los festivales, y esa ha sido la escuela (La Perla, entrevista 2017).

Los relatos de Julián Gómez y Diana San Miguel exponen la importancia que se otorga a la investigación de la música como fuente para la interpretación y como un capital social que les permite adentrarse más en la cultura de la música. Para ambos a través de los programas de Bienestar Universitario de las universidades comenzó el proceso de aprendizaje. En el caso de Diana San Miguel con Damián Bosio de Los Gaiteros de San Jacinto y en el de Julián Gómez con “Joche” Plata de Los Bajeros de la Montaña. En el relato de Gómez se observa lo que expone Simon Frith en *Hacia una estética de la música popular* sobre el «poseer» una determinada música, poseer una música significa, convertirla en parte de la propia identidad e incorporarla a la percepción sobre sí mismo:

[...] La intensidad con que se establece la relación entre los gustos personales y la definición de uno mismo, parece un elemento específico de la música popular: ésta es «poseíble» de un modo en que ninguna otra forma de cultura popular (excepto quizás un equipo deportivo) puede serlo. La música que escuchamos constituye algo muy especial para nosotros: no, como en el caso de un crítico de rock ortodoxo, porque esa música sea más «auténtica» que otra (aunque podamos describirla así), sino porque de un modo mucho más intuitivo **nos provee de una experiencia que trasciende la cotidianeidad** y que nos permite «salirnos de nosotros mismos». La consideramos especial no necesariamente en referencia a otras músicas sino al resto de nuestra vida. Esta intuición de la música como elemento de autorreconocimiento **nos libera de las rutinas y de las expectativas de la vida cotidiana que pesan sobre nuestras identidades sociales**; forma parte del modo en que experimentamos y valoramos la música: si bien llegamos a creer que poseemos nuestra música, no tardaremos en darnos cuenta de que estamos poseídos por ella (Frith 2001, 245-246).

En las entrevistas a los participantes en los eventos de gaita en Bogotá fue común encontrar jóvenes de carreras disímiles a la música o a las humanidades, participando, no sólo como público sino como intérpretes. La música de gaita parece otorgar esa transcendencia de la cotidianidad y el poder de identificarse como parte de algo más grande que ellos mismos, ya sea como colombianos, como músicos o como parte de la tradición y la comunidad gaitera. Sobre la entrada de los principiantes al campo y la actividad investigativa en él, Bourdieu dice lo siguiente:

A través del conocimiento práctico que se exige tácitamente a los recién llegados, están presentes en cada acto del juego toda su historia y todo su pasado. No por casualidad uno de los indicios más claros de la constitución de un campo es —junto con la presencia en la obra de huellas de la relación objetiva (a veces incluso consciente) con otras obras, pasadas o contemporáneas— la aparición de un cuerpo de conservadores de vidas —los biógrafos— y de obras —los filólogos, los historiadores de arte y de literatura, que comienzan a archivar los esbozos, las pruebas de imprenta o los manuscritos, a “corregirlos” [...], a descifrarlos, etcétera—; toda esta gente que está comprometida con la

conservación de lo que se produce en el campo, su interés en conservar y conservarse conservando (Bourdieu 2002, 122-123).

Bourdieu llama a esta producción “poder simbólico”, y señala que “es un poder de crear cosas con palabras” (Bourdieu 1990, 138). El poder simbólico se basa en el capital simbólico, un capital de reconocimiento, reputación e influencia ya sea institucionalizado o no. Una forma básica de capital simbólico son las publicaciones, a través de las cuales los intelectuales obtienen su influencia o dominan dentro del campo intelectual.

Entre la producción investigativa que surge en este auge de la gaita en Bogotá se cuentan manuales de interpretación y videos documentales que han generado un mayor interés por la música; consolidando un campo desde la perspectiva de Bourdieu, para quien la constitución de un campo se advierte en la aparición de todo tipo de investigadores, comprometidos con la conservación de lo que se produce en el campo. Los nuevos en el campo, como vimos en los relatos de Urián Sarmiento, Julián Gómez y Diana San Miguel sobre su aprendizaje, se sumergen en la práctica y la historia, un conocimiento que les permite ingresar con propiedad, poder tocar y producir música con la aceptación del resto de los participantes.

En Bogotá pude entrevistar varios grupos y personas de la escena. Me enfoqué en el grupo Son de la Provincia para comprender su proceso de adaptación a la urbe andina. A continuación veremos el proceso de migración desde El Carmen de Bolívar a Bogotá y las estrategias que les permitieron ingresar a la escena urbana.

CONFLICTOS DEL JOVEN RURAL EN MIGRACIÓN. SON DE LA PROVINCIA

En enero de 2011 la agrupación de gaita Son de la Provincia migró a Bogotá a 976,4 km desde su municipio de origen, El Carmen de Bolívar. En ese momento sus miembros eran Harold González, Alex Muñoz, John Mendoza, Randy Vergara y Ferney Fernández. Ferney Fernández en la entrevista realizada en El Carmen de Bolívar el 25 de enero de 2017 describía cómo experimentó la decisión de migrar hacia Bogotá:

Yo me fui a Bogotá porque yo vi que los muchachos estaban muy entregados a la música de gaita. Alex Muñoz que es el gaitero de Son de la Provincia ya tenía un bebé, Carlos Andrés Gonzáles no tenía hijos, pero no se concentraban en algo porque era tanto el amor por la música que no fijaban sus ojos en otra actividad económica y estos muchachos ya tenían una edad de 23, 24 años. Cuando nosotros veníamos de ganar el premio Rey de Reyes, de la Hamaca Grande, a cada uno le dije vamos a apartar la mitad para irnos a Bogotá. Yo tenía mi estabilidad aquí, yo tenía un taller de motos. El 17 de enero de 2011 nos fuimos cuatro muchachos y yo y comenzamos con ese dinero del premio;

pagamos dos meses de arriendo y dije: aquí el que primero le salga tiene que aportar el cincuenta por ciento para mantenernos. Nos conectamos con otros muchachos del Carmen, hicimos dos o tres toques y compramos el mercado (Fernández entrevista, 2017).

De los cinco miembros de esta agrupación que llegó a Bogotá en enero de 2011, en 2017 sólo permanecían en la ciudad Alex Muñoz y Carlos Andrés Gonzáles, intérpretes de la gaita hembra y gaita macho respectivamente. En la entrevista con el grupo realizada el 16 de diciembre de 2017 durante el II Encuentro de Gaitas en la Capital realizado en Casa Nuda —en lo subsiguiente me referiré a ella como (Son de la Provincia entrevista, 2017)— Alex Muñoz manifestaba que el proceso de establecerse en Bogotá fue difícil y que los otros tres miembros se fueron “un poco derrotados”. Su antiguo compañero de grupo y maestro en la gaita, Ferney Fernández fue uno de los que retornó al Carmen de Bolívar, donde reside actualmente. Así relataba cómo y por qué regresó al Carmen de Bolívar:

Yo tengo dos hijos, uno que va a cumplir quince y una niña de doce y yo siempre ayudaba a mi mamá y en un mes hice tres toques, ¿Cuánto puede representar económicamente para mí? Acá tenía mi trabajo, mi novia y por los compromisos de padre y de hijo vi que no tenía ingresos, no tenía la capacidad económica para solventar mis necesidades y al mes y tres días me vine para el Carmen; me hacía falta mi tierra, pero yo lo hice [emigrar] porque estaba con un grupo de amigos y me sentía espectacular. Me dijeron te hubieses quedado, pero tenía mis responsabilidades; cuando hay hijos de por medio le limitan a uno las cosas. Cuando hay oportunidad laboral uno se va hasta la Patagonia, en esta vida uno todo lo resuelve con dinero (Fernández entrevista, 2017).

El relato de Ferney nos presenta los desafíos y dilemas que experimentó entre sus roles como joven adulto en un contexto rural-urbano. Por un lado, Ferney, aunque en El Carmen de Bolívar tenía cierta estabilidad laboral y un ingreso seguro, quería vivir la experiencia emocionante de establecerse con sus amigos en la ciudad, pero las obligaciones impostergables por ser padre a temprana edad y de estar a cargo de su madre, además del apego a su territorio le hacen retornar. El deseo de expandir horizontes es un factor que sobresale y que en el caso de Ferney es el que impulsó la decisión de migrar. Esto guarda relación con los hallazgos de Jurado y Tobasura (2012) quienes concluyen que, si bien el espacio rural se aprecia como espacio de vida, las expectativas laborales y familiares y la identidad de los jóvenes rurales se construye sobre el imaginario de la ciudad. Como señala este estudio sobre jóvenes habitantes del Eje Cafetero en Colombia:

Las identidades y los proyectos de vida de estos sujetos jóvenes tienden a surgir de un proceso contradictorio y conflictivo, en el que confluyen diferentes interpelaciones en torno a lo rural, a lo urbano y a lo joven, que provocan contradicciones y crisis de identidad en este grupo poblacional (Jurado y Tobasura 2012, 64).

Habría que comprender aquí que, desde un punto de vista sociológico, la juventud es un fenómeno variable, que puede darse de diversas formas, según sea una sociedad, según el momento histórico, según algunos grupos dentro de una misma sociedad en una temporalidad. Resumiendo, la juventud es un concepto cultural de origen histórico, que puede ampliarse o replegarse (Jurado y Tobasura 2012). En el contexto rural la juventud tiene otras dinámicas como lo expone el caso de Ferney en el que se observa cómo se asumen responsabilidades adultas a muy temprana edad, aunque no por esto se dejen de lado los deseos de emancipación, de expandir el horizonte de experiencias y de afrontar los riesgos que esto conlleva. Este aspecto es importante para entender el trasfondo de SP ante la migración, sus motivaciones y las contradicciones entre sus roles, su identidad y sus proyectos de vida.

Otros factores contextuales que impulsan la migración de los gaiteros desde la Región Caribe a Bogotá es la baja remuneración a los grupos de gaita debido a la infravaloración de la cultura tanto en los imaginarios como en la debilidad de las políticas públicas para proveer un entorno laboral saludable y la sobreoferta de grupos de gaitas (Borja, Carmona y Dean 2015; Villamil 2009). La migración de los gaiteros hacia Bogotá refleja el proceso de la migración interna en Colombia, en el que predominan los desplazamientos poblacionales de larga distancia (Pérez 2003). La emigración de los músicos obedece a la precariedad del mercado de trabajo en sus regiones de origen. En la ciudad, aunque encuentran más posibilidades de trabajar con la música se dedican a múltiples labores musicales y no musicales para poder subsistir. Un fenómeno que Laplante (1999), Menger y Gurgand (1996) entre otros autores llaman *multiactividad*, que catalogan como una constante en la empleabilidad de los músicos profesionales en la sociedad contemporánea. La multiactividad se refiere al movimiento constante de las personas de un empleo a otro en poco tiempo e incluso a laborar en varios empleos en un mismo día, llegando a cumplir distintos tipos de contratos simultáneamente tanto como asalariados como autónomos (Guadarrama 2014).

El estudio de Guadarrama, Hualde y López (2012) observa una relación directa entre la inestabilidad, la precariedad laboral y la multiactividad de los músicos. Su estudio realizado en México expone que en este contexto se ha disminuido la contratación por tiempo indefinido en las orquestas sinfónicas, lo que ha volcado a estos profesionales a la búsqueda de otros empleos. Otro estudio expone que, en Francia, se observan rasgos de precarización del trabajo, en profesiones

culturales como aumento del tiempo parcial, contratos de corta duración y multiactividad. Todo ello hace del mercado cultural “un mercado secundario de empleos de mala calidad, más expuestos a la flexibilidad precarizante” (Menger 2005, 205).

Como he señalado arriba, en Bogotá solo permanecen dos de los cinco integrantes de la agrupación que migró desde El Carmen de Bolívar. Posteriormente al retorno del resto de los miembros del grupo a El Carmen de Bolívar, Alex Muñoz decide reconfigurar el grupo junto a Carlos Andrés Gonzáles. A ellos se une primeramente Sergio Lara de Cartago, Valle, el tamborero y luego el cantante, Deimar Pío Molina de Barrancabermeja, Santander; posteriormente ingresan Edwin Rojas, de Soacha, Cundinamarca y Juan Miguel Ricardo, de Cartagena; Laura Ortiz pareja de Sergio Lara, también suele participar ocasionalmente en SP tocando el llamador. Desde 2011 cuando migraron al año 2017 cuando realicé la entrevista, son muchos los músicos que según relataron habían sido parte de SP. Se destacan sus gaiteros, Edwin “El Indio” Hernández, Carlos González y Alex Muñoz; entre los tres sumaban doce premios como mejor gaita hembra y macho, en los festivales de gaita en Montes de María, por lo que SP es reconocido como “un grupo de potencia en sus gaitas” (Son de la Provincia, entrevista 2017).

SP toca en espacios como Casa Nueve Seis Nueve, en La Aldea, en Latino Power, Casa Quiebracanto, Auditorio Lumiere. En espacios culturales como el teatro Pablo Tobón, en Medellín, Antioquia; todos estos lugares, dicen, que son frecuentados por extranjeros. Además, agregan que la camaradería de su amistad y el disfrute musical es otro motivo para tocar, más allá del incentivo económico: “Tocamos donde nos llamen, pero también tocamos por placer, como amigos” (Son de la Provincia entrevista, 2017).

Sobre el aspecto de los lugares de trabajo y de interacción para el disfrute de la gaita Villamil (2009) identifica que los bares son los lugares que proveen más ingresos a los gaiteros en Bogotá, pues pueden obtener contratos para tocar por temporadas todos los fines de semana. Aunque, esta autora señala que hay muchos otros lugares en Bogotá en donde se puede encontrar un grupo de gaita tocando. La geografía musical que realiza Villamil incluye aquellos sitios en los que los gaiteros prefieren tocar, ya sea por el trato, el pago, la receptividad de la gente y la facilidad de desplazamiento respecto a sus lugares de vivienda: Casa de Citas, Quiebracanto y La Leyenda son algunos de los nombres más destacados, lo que se corresponde con los testimonios de SP. Villamil

expone que la ubicación muestra una alineación a lo largo de las carreras que atraviesan Bogotá de Sur a Norte, desde el Barrio de La Candelaria hasta la Zona Rosa, donde estaría un epicentro de bares de mucha actividad para la música de la Costa, incluida la gaita. Además, su estudio señala que la calle 34 provee espacios como academias y lugares de ensayo que permite a los músicos la socialización que también se da en sus viviendas, las cuales localiza en el sector de la calle 45 donde se ubican pensiones regentadas por personas del Caribe lo que les provee una comunidad de acogida y la cercanía con los sitios de estudio y de trabajo.

Los primeros contactos de los gaiteros de Son de la Provincia con la escena de gaita bogotana fueron a través de presentaciones en las que integraban o reforzaban otros conjuntos de gaita y a través del intercambio de música de gaita con otros músicos. Uno de los factores que para los integrantes dificultó el ingreso a la escena musical fue que dos grupos de gaita tradicional acaparaban el mercado de los contratos musicales. Estos grupos eran Los Bajeros de la Montaña y Sigi Bunzi, pues Los Gaiteros de San Jacinto se encontraban inactivos en ese momento.

Son de la Provincia y Los Gaiteros de Ovejas se integran a las nuevas estrategias de promoción de artistas utilizando las redes sociales virtuales y las plataformas musicales para crear comunidad. Mantienen activas y actualizadas sus páginas en las redes sociales con publicaciones que alcanzan amplias vistas y reacciones entre sus seguidores. El manejo de las redes sociales virtuales de SP se asemeja al tipo de promoción de otros géneros más comerciales o del mainstream, genera más interacción entre sus seguidores conformando así una comunidad virtual que, tal como surgió en las entrevistas, asiste a los eventos en vivo por haber visto la publicidad en Facebook. Además de las fotos en eventos o ensayos que igualmente publica Los Gaiteros de Ovejas, realizan memes, chistes y cuestionarios sobre la gastronomía, entre otros.

3.4. MIGRACIÓN TRANSNACIONAL Y GAITA EN MADRID

En Colombia la migración transnacional es una práctica cultural apoyada socialmente como una maximización del estatus y de la calidad de vida. Algunas zonas del país han mantenido históricamente una tradición migrante, tal es el caso de la zona del eje cafetero colombiano y las zonas de frontera con Venezuela y Ecuador. La primera ola de emigrantes colombianos del siglo XX tuvo lugar entre 1960 y 1970 y su destino principal fue Estados Unidos (Ramírez 2009).

La segunda ola de emigración se produjo a mediados de 1970 y en la década de 1980; esta vez, además de seguir siendo Estados Unidos el primer polo de captación de la migración colombiana, la bonanza petrolera en Venezuela impulsó a miles de colombianos a trabajar y establecerse en el vecino país. Posteriormente en la década de 1990 la guerra de los carteles de la droga, la crisis económica y política generó la ola emigrante más numerosa de la historia del país (Cárdenas y Mejía 2006).

La emigración fue una estrategia y tradición que se fortaleció ante la crisis y las redes con otros migrantes de oleadas anteriores fueron su soporte. Esta tercera ola de emigración colombiana diversificó el destino, principalmente hacia España y a países en Latinoamérica a los que no se había recurrido (Palma 2015).

El flujo de migrantes colombianos al exterior continúa siendo alto. En 2018 (4.368.162) cuatro millones trescientos sesenta y ocho mil ciento sesenta y dos colombianos salieron del país. Los principales destinos fueron Estados Unidos con (1.383.457) un millón trescientos ochenta y tres mil cuatrocientos cincuenta y siete personas, en segundo lugar, México con 461.121 cuatrocientos sesenta y un mil ciento veintiun personas, seguido muy de cerca por España con 426.751 cuatrocientos veinte seis mil setecientos cincuenta y uno (Unidad Administrativa Especial Migración Colombia 2019).

Tal como vemos en el gráfico 2 el 33% los viajeros colombianos salieron con destino a Estados Unidos, seguido de México con un (11%), España (10%) (Unidad Administrativa Especial Migración Colombia 2019).

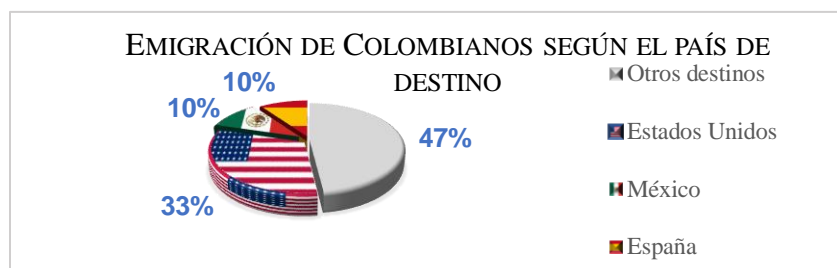


Gráfico 2. Emigración de colombianos según el país de destino. Fuente Unidad Administrativa Especial Migración Colombia (2019).

El comportamiento del total de los flujos migratorios en Colombia para el periodo 2012-2017 presentó un crecimiento con un promedio de variación anual del 9%, registrando un 51% de registros de salidas y el restante 49% entradas (Migración Colombia 2018).

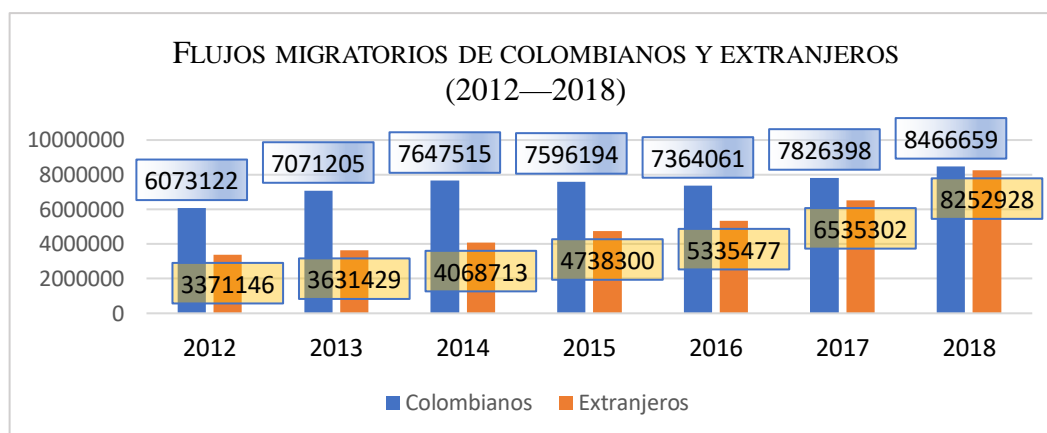


Gráfico 3. Flujos migratorios de colombianos y extranjeros de 2012 a 2018. Fuente: Migración Colombia (2018).

Las escenas de música de gaita de Montes de María, Bogotá y Madrid están en constante comunicación, transitan músicos y música, valores y prácticas performativas. En las escenas de música de gaita fuera de Colombia si bien los colombianos se han establecido en el nuevo lugar, existe la facilidad para transitar y comunicarse con Colombia de manera fluida y tener un vivir transnacional. En este tránsito y retorno se crean redes, que se mantienen a través de medios virtuales, que apoyan la participación de músicos establecidos en Colombia en la escena del exterior y viceversa. Un ejemplo de esto es el caso de Austin, Texas, donde se realiza el WEPA Cumbia Roots Festival, organizado por el colombiano Kiko Villamizar.

Mientras en Texas existe este festival de cumbia, en Madrid se gesta una naciente escena en la que la gaita tiene presencia gracias al trabajo de La Rueda de Madrid. Así lo reseña El periódico *El Mundo* en su nota “La Rueda: existe una escena cumbiera en Madrid” del 23 de septiembre de 2019:

Hoy ya podemos hablar de una cumbia hecha en Madrid gracias a una banda tan especial como La Rueda. Son tres músicos colombianos (Shangó Dely, Diego Garnica y David Mesa) y el guineano Aboubacar Sylla, quienes desde la capital de España están reinterprestando la tradición del Caribe colombiano con una mirada a los ancestros africanos e indígenas, añadiendo a todo ello una sabrosa salsa elaborada con ingredientes contemporáneos como la electrónica y la psicodelia. El eje del

proyecto son los sonidos del tambor y las gaitas, un instrumento con forma de flauta que se emplea en la cumbia, pero también en el porro, el merengue o la puya. La Rueda es deudora de aquella explosión de la cumbia digital a principios de esta década de la mano de nombres hoy icónicos como Chancha Vía Circuito o Dengue Dengue Dengue. Sin embargo, su sonido es diferente porque reúne no sólo las influencias sonoras de sus integrantes sino también el contexto en el que se han grabado canciones como “Agüita e' panela” o “Rompehueso”: la efervescente escena de fusión que vive ahora mismo Madrid. Son muy recomendables sus conciertos donde, como dice la gran Totó La Momposina, se prende con pasión la vela de la cumbiamba (Fajardo 2019).

Los miembros de RM se sienten comprometidos con tocar música de gaita, pues entre los diferentes géneros que interpreta cada integrante “la gaita es la más cercana a su corazón” esta es la que más les apasiona, con la que se sienten identificados y con la que quieren verse identificados como colombianos ante el mundo (Dely, entrevista 2017).

Para Diego Garnica el mayor reconocimiento que se puede tener en la escena es compartir la gaita con el mundo esto es interactuar haciendo música, sin importar si el escenario es un parque: “No nos importa ponernos a tocar en cualquier parque del mundo y si la gente se acerca le explicas lo que puedes, y el compartir la información que tienes ese es el mayor reconocimiento que puedes tener con la gente” (Garnica, entrevista 2017). Interpretar música de gaita para RM es un compromiso o responsabilidad que sienten como colombianos de representar a la nación desde “su más original y exótica música”. La nación es entendida y recreada desde sus objetos culturales. Se persigue que, en la demostración y proyección de esos bienes, en este caso la música tradicional, los de fuera de la nación adquieran esta imagen de Colombia.

En Madrid y en Bogotá algunas personas en los eventos de gaita expresaban que la gaita representaba para ellos un vínculo con una tradición más antigua que lo que pudiera ofrecerles el vallenato. En general en ambas escenas se congregan personas de distintas regiones y países. El factor multicultural es un aspecto atractivo para establecerse en Madrid según RM. Para Shangó, Madrid es el centro cultural de España que congrega las diferentes expresiones del país, pero también es un punto estratégico en el que tiene acceso tanto a músicos colombianos, como a españoles, africanos, marroquíes, cubanos y otros latinoamericanos- Se añaden factores favorables como el clima, la cercanía con la cultura colombiana y el asentamiento de su familia en territorio español (Dely, entrevista 2017).

De igual forma para Álvaro Llerena la cercanía geográfica que ofrece España para viajar a África fue un factor determinante, pues deseaba estar cerca de este continente para profundizar en

sus raíces afrodescendientes, pero desde un asentamiento mediado primeramente por el idioma español (Llerena, entrevista 2017).

La escena de música de gaita en Madrid está vinculada a la escena de música electrónica al ser acogida en las fiestas *rave* por distintos grupos que realizan mezclas de cumbia y electrocumbia. Todo esto pone de manifiesto lo que García Canclini (1990) advierte: la característica actual de las identidades es la hibridación y el mestizaje donde tradición y modernidad se mezclan. En el concierto de los hijos de la cantadora de bullerengue en Madrid “Los Herederos de Petrona” en la Sala Caracol el 8 de noviembre de 2017 pude entrevistar a la fotógrafa y documentalista española Laura Sipán que había regresado de Colombia recientemente. Ella comentaba que en 2014 en Madrid fue cuando por primera vez escuchó gaita en las mezclas de electrocumbia. En ese momento la electrocumbia era un movimiento minoritario, pero en 2017 era una escena en expansión no solo en España sino, según Sipán, en toda Europa (Sipán, entrevista 2017).

La música de la Región Caribe que más se escucha en Madrid es el vallenato, el bullerengue y la música de gaita. Los locales regentados por colombianos y los mismos grupos de música suelen organizar la visita de artistas residentes en Colombia para realizar presentaciones en bares, discotecas, eventos privados o eventos organizados para colombianos por el consulado o los ayuntamientos.

El proceso de llegada y retorno de músicos desde Colombia a España desde la década del 2000 ha fluctuado bastante y reconfigurado la pequeña escena de música del Caribe de Colombia. Así lo percibe Delio, un bailarín de Cartagena de Indias que llegó en 2006 a España y que suele asistir a los eventos de gaita en Madrid. Con el cual conversé el 8 de noviembre de 2017 en el evento Herederos de Petrona en la Sala Caracol:

Cuando llegué [2006] no había mucho de música de gaita, solo lo que hacíamos en garitos puntuales de fiestas puntuales de fiestas colombianas. La música colombiana no estaba como muy en evolución como está ahora, ¡Mira cómo se ha llenado hoy la sala Caracol! la afluencia de gente ha sido increíble, nosotros estuvimos tomando algo antes diciendo a ver cómo va a ir la cosa y mira la afluencia cuando se habla de cumbia, de folclor, de la fiesta colombiana tradicional, tiene una acogida increíble (asistentes Sala Caracol, conversación 2017).

La audiencia en los eventos de la escena alternativa de música electrónica —que utiliza sonidos de la gaita y la cumbia— según el dúo de disyóqueis Guacamayo Tropical está compuesta en su mayoría por estudiantes universitarios tanto de España como los becarios del programa

Erasmus en el que participan los países de la Unión Europea y de, Serbia y Montenegro, Croacia, Macedonia, Islandia, Liechtenstein, Noruega y Turquía. Además, mencionan puntualmente a México y Ecuador lo cual tiene sentido por la acogida y transformación de la cumbia en estos países y llama la atención la referencia a la baja participación de colombianos en estos eventos.

He llegado a tener 500 personas, 600 personas la mayoría son Erasmus que son estudiantes de diferentes partes del mundo, el público colombiano se ve muy poco, se ve mucho público europeo y local, también se ven ecuatorianos, mexicanos, mucha gente de muchas partes, todos universitarios, pero la verdad que el público colombiano en sí se ven poco, y eso es muy triste la verdad (Guacamayo tropical, entrevista 2017).

REDES SOCIALES COLABORATIVAS COMO SOPORTE DE LA MIGRACIÓN Y LA INTEGRACIÓN DEL MIGRANTE EN LOS NEGOCIOS CULTURALES

El rango de edad de los miembros de RM, entre los 32 y 34 años en 2017, los vincula en una generación que experimentó el proceso de migración desde Colombia a España en un contexto político y sociocultural similar en ambos países, aunque con rasgos particulares según la historia de vida de cada uno. Para RM el contar con personas de apoyo en ambos lados del trayecto migratorio facilitó su proceso de migración. Por otro lado, en Madrid existe una gran sinergia entre las personas que participan de la escena madrileña a través de colectivos culturales y políticos de colombianos radicados en la ciudad. Estas asociaciones vinculadas en redes sociales en el mundo real y el virtual proporcionan mayor alcance y difusión de los productos culturales creados por sus miembros. Las redes sociales fueron un soporte tanto para impulsar la migración como para facilitar la integración en el nuevo territorio en la experiencia de RM.

En el caso de RM, la diversificación de las actividades laborales dentro y fuera de la música ha provisto una plataforma para integrarse a la vida en el nuevo lugar. Además, la formación en disciplinas distintas a la música que van desde los idiomas, la mercadotecnia o el conocimiento en gestión cultural otorgan herramientas que permiten promocionar con facilidad y eficacia las propuestas del grupo.

Shangó es uno de los integrantes de RM que ha experimentado más procesos de migración y adaptación. Mientras estudiaba en Bogotá, cuando trabajaba con el cantautor colombiano Carlos Vives, decidió irse a Estados Unidos porque según describe, se “sentía estancado en su educación musical” (Dely, entrevista 2017).

En el caso de Shangó una herramienta alternativa laboral para integrarse en el nuevo destino ha sido su título como profesor de inglés, este le ha permitido reiniciar su vida en cada lugar al que ha migrado. Después de estar una temporada en Los Ángeles, se estableció en Austin, donde planeaba realizar su proyecto de vida. Una vez allí se integró rápidamente en la escena musical. En Austin tocó con numerosos grupos músicas muy distintas entre sí. Continuó trabajando con Carlos Vives, pero también tocó con la Sonora Dinamita, en grupos de salsa y de latin jazz y acid jazz, fusiones de música latina con música árabe, flamenco, ritmos hindúes, son cubano, folclore colombiano y cumbia mexicana. Shangó, al relatar que tocaba hasta cumbias mexicanas en Austin reflexiona que, "estando lejos, los latinos somos uno solo (Dely, entrevista 2017).

Shangó se ve obligado a retornar a Colombia cuando es negada su petición de cambio de visa de P1 a O1²⁶ una visa de trabajo que emancipaba a Shangó de Carlos Vives, pues su estatus hasta entonces estaba ligado a ser parte del grupo de este cantante colombiano. Esta experiencia fue dolorosa pues debió abandonar toda la vida que había construido y sus planes a futuro. Al regresar a Colombia en 2005 decide vivir en Bogotá, porque según relata: "aunque Cartagena y Barranquilla son mi tierra natal, en Colombia todo pasa en Bogotá" (Dely, entrevista 2017). Shangó se refiere tanto a lo cultural como a las oportunidades laborales. Estuvo seis meses buscando la forma de establecerse de nuevo y aunque contactó a viejos amigos para integrarse a la escena, ningún proyecto se consolidó por lo que decide emigrar a Hungría, ya que posee pasaporte húngaro debido a su padre. En Hungría tocó folclore colombiano junto a su hermano. Realizó unos talleres en Madrid en donde conoció a su mujer de nacionalidad española y decidieron establecerse en esta ciudad. Shangó mantiene su ciudadanía húngara y su estatus es el de residente extranjero comunitario de la Unión Europea. Shangó expresaba que en España su plan inicial para integrarse laboralmente, al igual que

²⁶ La visa P es una visa de no inmigrante que permite a determinadas personas trabajar temporalmente en los Estados Unidos. La visa P consta de cuatro clasificaciones: P—1, P—2, P—3 y P—4. La clasificación de la visa P cubre a extranjeros que son reconocidos internacionalmente como atletas, artistas o animadores. El cónyuge y los hijos solteros de las personas con visa P también pueden acompañar al tenedor de la visa P a los Estados Unidos durante el tiempo que dure su estancia. La visa P—1 puede ser emitida a una persona o a un equipo/grupo. La visa P permite a las personas que forman parte de un equipo o grupo de entretenimiento venir a los Estados Unidos y actuar temporalmente. Otras clasificaciones bajo la visa P cubren a las personas que actúan, enseñan o entrenan en programas culturalmente únicos.

La clasificación de visa O consiste en tres visas: O—1, O—2 y O—3. La Visa O—1 O—1 Visa de Trabajo para Personas con Habilidades o Logros Extraordinarios. Es una visa temporal para personas con habilidades extraordinarias dentro de la ciencia, las artes, la educación, los negocios o atletas de nivel nacional o internacional.

en Estados Unidos, fue a través de la enseñanza de inglés y posteriormente comenzó a relacionarse con músicos asistiendo a *jam sessions* como las del restaurante cubano La Negra Tomasa (Dely, entrevista 2017).

Al llegar a Madrid el grupo Nativos de Macondo es su primer contacto con colombianos que interpretaban folclor. Esta agrupación surge como un grupo no profesional de bailes folclóricos colombianos, al que acompañaba un conjunto de música del que hacían parte la poetisa Lilian Payares, Alex Flores, cantautor de Montería, Arnold Aguilar, Álvaro Llerena y el coreógrafo barranquillero Héctor Puche. A partir de sus varias experiencias de adaptación a un nuevo entorno, Shangó considera que las conexiones que se crean con algunos miembros conectan con el resto de la escena. Conocer a un miembro de la escena que a su vez toca en varios grupos permite que rápidamente este le introduzca con su aval. Para Shangó se genera un ciclo en el que después de un tiempo, se pasa de novato a veterano. Es quien en adelante provee a los de afuera de la escena la posibilidad de ingresar (Dely, entrevista 2017).

Shangó explica que gradualmente se ha ido estableciendo la onda de vallenato y folclor en Madrid lo que, según interpreta, es debido a un aumento de la población colombiana a partir del año 2000 y al aprendizaje del folclor colombiano a partir de la migración. Los tres acordeoneros que hay en Madrid, incluyendo a Shangó, aprendieron a tocar instrumentos del vallenato en esta ciudad como una forma de generar más contratos. Según Shangó “lo que lo salva como músico”, esto es, lo que permite la supervivencia en la situación de riesgo e inestabilidad de los empleos musicales y ante los desafíos de la migración, es poder tocar diferentes géneros. Al momento de la entrevista en 2017, tocaba con ocho grupos en Madrid. En cinco de ellos era estable su participación y además según relataba siempre surgían grupos creados para la ocasión.

En este periodo era miembro de Etnómada, un grupo que interpreta música balcánica mezclada con flamenco. Tocaba en Ogún Afrobeats²⁷ donde se desempeña como percusionista. Con este grupo del cual se consideraba socio, Shangó grabó el disco *Koko Iroyin* (2016). Tocaba en La Hamaca Grande, una fusión de folclor colombiano con flamenco. Esta versatilidad y multiactividad

²⁷ El *afrobeats* es un género musical urbano muy popular en Nigeria y el África subsahariana. Nació entre los años 70 y 80 en Nigeria y su fundador es Fela Kuti (Rojas 2014).

es un rasgo frecuente del empleo de un músico. Por su parte, Diego Garnica toca la batería en un grupo de salsa que se llama La Criba. David Meza, por ser el miembro más reciente en la escena en Madrid, es el que al momento de la entrevista en octubre de 2017 se encontraba casi exclusivamente haciendo música en Madrid con RM, aunque realizaba toques esporádicos con la barranquillera Lilian Payares quien se presenta al público con una propuesta de poesía y tambores.

Al momento de la entrevista en 2017, Shangó llevaba diez años residiendo en Madrid y expresaba que no retornaría a Colombia pese a que decía disfrutar aspectos de la cultura como la gastronomía y los fuertes lazos afectivos con el territorio de su infancia. Después de vivir por más de diez años en Madrid expresaba no querer retornar a Colombia con su familia, reflexionaba que no es el lugar donde quiere ver crecer a sus hijos pues tendría que experimentar el desamparo estatal. Para Shangó el sistema de salud es el área en que más se experimenta el abandono y que más vulnera la calidad de vida en Colombia. Los viajes a Colombia solo se los planteaba como viajes de visita a sus amigos y familiares, pero no consideraba regresar en su vejez o retiro. Para RM el retorno a Colombia no es una opción a corto o mediano plazo, aunque mantengan fuertes lazos con familiares y amigos allí. La estabilidad social, el apoyo estatal, las oportunidades laborales y de educación son factores que determinan la estancia a largo plazo en España aunque viajen frecuentemente a Colombia. Para Shangó Dely y Diego Garnica, Madrid es su hogar y donde planean realizar su proyecto de vida.

El proceso migratorio de Diego Garnica desde Bogotá, su ciudad natal a Madrid – según lo relató en la entrevista realizada el 27 de julio de 2016 en Madrid– se dio en su adolescencia y sin mayores dificultades. Para Diego, nacido en 1984, de 34 años en la entrevista realizada en 2018, después de 19 años de residencia en esta ciudad, reafirma que Madrid es su hogar. Diego describía su estancia en Madrid como armoniosa y cordial desde que llegó, sin problemas profundos ni importantes. Sus padres ya estaban establecidos y lo animaron a realizar sus estudios en Madrid. Tras conocer la ciudad decidió quedarse porque le pareció un lugar placentero donde residir. Diego se ha dedicado al diseño gráfico, a la dirección de arte y a la dirección de proyectos culturales y trabajaba como *freelance* en el ámbito de la publicidad. Todos los valores de marca, gráficos, marketing, conocimiento en redes sociales, gestión de proyectos y audiovisuales lo ha aplicado al proyecto RM (Garnica, entrevista 2016).

En Colombia, el gaitero David Meza se encontraba realizando una gestión musical de manera informal y trabajando con varios grupos musicales, como Nelda Piña, León Pardo, Fredys Arrieta del grupo de gaita Los Bajeros de la Montaña, con un grupo de gaitas y bullerengue junto a Franklin Tejedor, llamado El Latir del Tambor. Además de las invitaciones que surgían para tocar con otros grupos.

David Meza fue motivado a migrar a España por su hermano residente en este país y al tomar la decisión de viajar se contactó con sus amigos Urián Sarmiento y Lucía Ibáñez de Sonidos Enraizados. Por medio de esta plataforma gestionan a músicos tradicionales de Colombia. Junto a Diego Garnica agenciaron la visita del maestro gaitero, Paíto a Madrid en 2016. Para la llegada a España de David, Lucía Ibáñez se comunicó con un amigo en Barcelona y este posteó en Facebook un anuncio de talleres con el gaitero David Meza. Todo lo cual hizo posible que viajara por primera vez a España en julio de 2015 “para conocer la Unión Europea”.

Diego Garnica y David Meza se conocieron por Facebook cuando Diego le encargó traer desde Colombia unas gaitas y tambores. Ambos trabaron rápidamente una amistad y en agosto de 2015 viajaron juntos por Colombia visitando los pueblos y los festivales de gaita en los meses de agosto y octubre en San Jacinto y Ovejas, y los de música del Pacífico colombiano, porque según Meza estar en este ambiente, sería la mejor escuela para que Diego Garnica aprendiera del mundo de la gaita directamente.

Este viaje de aprendizaje los llevó por Urabá en el Pacífico, Montes de María y el Palenque de San Basilio cerca de Cartagena de Indias. Allí conocieron a muchos maestros y asistieron a los festivales. Esta experiencia en palabras de David Meza “enamoró cada vez más de la gaita a Diego Garnica”, cautivándole de tal manera que decidió consolidar el proyecto de La Rueda de Madrid. Para ello invitó a David Meza a España y contó con su aceptación. Así lo expresaba en la entrevista del 17 de octubre de 2017 en Madrid.

Cuando yo vine en julio yo le dije vente para Colombia si te interesa en agosto y octubre viene el festival de gaitas de San Jacinto y el de Ovejas, si tú quieres venir va a ser la mejor escuela para ti, para empezar, para aprender, ver el mundo de la gaita directamente como es y él no lo dudo. Yo vine en julio y en octubre ya yo lo estaba recibiendo en Colombia, llegó a Bogotá, lo recibí en mi casa y nos fuimos juntos a viajar por Ovejas, por Palenque lo llevé también al Urabá, lo llevé a San Jacinto, le hice una pequeña ruta en unos días. Lo poco que pude estar le mostré muchísimo, le presenté a maestros, lo llevé al Festival de Gaitas de Ovejas que con eso él ya se enamoró cada vez más de la

gaita y volvió con la idea de que yo fuera y que mi hermano también me estaba impulsando de vente a estudiar a Madrid, consíguete algo, vente que acá está bueno (Meza, entrevista 2017).

En esta misma entrevista David Meza consideraba que en Bogotá estaba, según sus propias palabras: “quemado de tocar siempre en los mismos sitios con la misma gente”. Esto quiere decir que estaba extenuado de moverse en un mismo círculo profesional. La migración es en parte motivada por el hastío que representa el mismo círculo social/laboral y sus oportunidades. La migración se ve como una maximización de beneficios para la sociabilidad con nuevas personas que pueden aportar al aprendizaje, tanto de un arte u oficio como al crecimiento personal. El proceso de migración también es motivado por su hermano y por la oportunidad de profesionalizar la gestión cultural, una actividad que ya venía realizando en Colombia.

En agosto de 2017, David Meza llega a Madrid para estudiar un máster en Gestión Cultural en la Universidad Politécnica de Valencia. Si bien la decisión de migrar se toma individualmente, está influenciada por los relatos y la invitación que le hacen las personas que ya residen en España y por el apoyo de personas de ambos lados de la ruta migratoria.

Álvaro Llerena comentaba que al llegar a España por reagrupación familiar en 2006 empezó la crisis económica. En este panorama comenzó a trabajar en el grupo musical que dirigía su suegra, Nativos de Macondo, del que también participó Shangó Dely. Desde entonces hasta el 2017 continuó trabajando en este grupo y con conjuntos vallenatos que lo invitan a participar esporádicamente, mientras que su trabajo estable es el de las reformas de pisos y otros oficios que aprendió en España.

Yo llego a Madrid en el año 2006 [...] A Madrid vine por reagrupación familiar, vine con una familia hecha, me casé, me trajo la que era mi esposa, colombiana con nacionalidad española, vine a cambiar de aire.

yo tuve no se si tuve la suerte o la mala suerte que cuando llegué empezó la crisis aquí en España a pesar de que yo vine con papeles no pude empezar a trabajar, ya no le estaban haciendo contratos a nadie, estaba todo el mundo yéndose al paro y yo acababa de llegar con mi única herramienta de trabajo que sabía manejar a la perfección era el tambor y encuentro la vacante en el grupo que estaba en auge, entonces llego a ser importante. La conexión fue directa, porque Faride era mi suegra, pero mis expectativas eran conseguir un trabajo estable fuera de la música.

Ahora yo tengo mi propio grupo he sacado un disco que se llama Azúzalo, Álvaro Llerena, el tamborero embrujao, un nombre así independiente, “El tamborero embrujao”. Y también sigo siendo el director musical de Nativos de Macondo y también trabajo con un grupo vallenato que se llama los Príncipes del Vallenato, donde toco la caja y canto, ya hace más de tres años que estoy con ellos.

Arnold Aguilar que, si le salen cosas y me invitan toco, también con un acordeonero que se llama Santiago Celis que también me llama. Otro chico, Carlos Bernal, que consigue conciertos me llama y yo si estoy desocupado voy porque tengo que sobrevivir de algo. Aquí en España se está medio reactivando la economía y los trabajos, y por otro lado aprendí a hacer las reformas de los apartamentos, y me ha abierto a trabajar independiente con eso, pinto, hago electricidad, que aprendí también aquí y de eso vivo (Llerena, entrevista 2017).

El caso de RM nos permite ver que en España, por lo menos en el periodo entre 2007 y 2017, el reagrupamiento familiar y la residencia comunitaria fueron mecanismos de la ley migratoria que posibilitaron la estancia legal y armoniosa de los migrantes colombianos y los de la Unión Europea. Estas políticas facilitaron la integración de las personas en la vida del nuevo país, que ya supone bastantes desafíos como lo exponen los testimonios de RM.

En las experiencias de Shangó, Diego Garnica, David Meza y Álvaro Llerena el apoyo de la red social sostiene y perpetúa el proceso migratorio. Ser miembro de la red social en migración y o tener un familiar integrado a ella allana, promueve y finalmente desencadena el proceso migratorio (Yáñez 1996 en Pérez 2003). Las redes sociales, entendidas como “la organización social informal vinculada por el establecimiento de relaciones sociales, que en el proceso migratorio dan apoyo económico, moral y facilitan el tránsito de los bienes que necesitan sus miembros” (Lomnitz 1994, 252). “Las redes reducen los costos sociales y económicos que la migración implica; ayudan a contrarrestar los miedos y la incertidumbre, y facilitan la integración con la convivencia en una cultura similar” (Pérez 2003).

Por otra parte, como mencioné anteriormente, la escena musical en Madrid es experimentada por RM como una red en la que es posible ingresar a través de la comunicación y las relaciones con algunos miembros que a su vez ayudaran a conectar con el resto. Con el tiempo, al ser parte de la escena se tienen tantos vínculos como para facilitar el ingreso de los recién llegados.

Para RM el trabajo colaborativo reduce los costos del material de promoción del grupo musical, provee conexiones para la consecución de contratos y permite ofrecer diversas actividades artísticas bajo una misma marca. David Meza señalaba que en los grupos musicales en los que ha participado además de tocar realiza la gestión de contratos y eventos en vivo.

Mi labor en cada grupo aparte de tocar algún instrumento es hacer un poco de gestión, ser parte del equipo que conseguía los contratos, que creaba los eventos, que hacía todo el engranaje para poder tocar. Ahora en España estoy tocando con un colectivo que se llama la Rueda de Madrid, un grupo también de música de gaita (Meza, entrevista 2017).

Un factor importante para el trabajo en red es la participación en otros grupos musicales o colectivos: a mayor relacionamiento en el medio mayores son las posibilidades de éxito para conseguir tanto eventos como público. Gracias a las diferentes habilidades de cada uno de sus integrantes bajo el liderazgo del publicista Diego Gárnica en RM se integran profesionales de distintas áreas.

Las redes sociales virtuales son un ambiente sustancial para la difusión y la creación de la gaita, en ellas se crean grupos o *fan page* que congregan distintas escenas locales alrededor del mundo y en los que se exponen constantemente los valores de la cultura de la gaita. En estos espacios todos los participantes pueden abiertamente exponer sus opiniones, participar de temas controversiales para la escena y promocionar sus servicios.

Los programas de edición de audio e imagen posibilitan la grabación a bajo costo de productos audiovisuales, ofreciendo a grupos emergentes un material de promoción el cual puede hacerse rotar por plataformas y redes sociales de acceso libre como YouTube o Facebook u otras más especializadas en música. Sin embargo, aunque esta democratización de los nuevos medios permite a los artistas tener acceso al público y poder competir, el artista debe poder conectar con las redes de mercados culturales, festivales y todos los gestores culturales de su escena. En estas circunstancias, la música en vivo representa el mayor ingreso para los artistas, pues en las plataformas digitales las ventas de sencillos o álbumes de músicos nuevos suele ofrecerse a un costo ínfimo para el usuario. Por esta razón, la red translocal de música de gaita es vital pues sus participantes, músicos o no, suelen unir esfuerzos para el intercambio de música, músicos y para promocionar los eventos y los artistas.

Los medios de comunicación masiva hasta principios de la década del 2000 fueron los principales difusores en la industria de la música: la radio, la televisión, los medios impresos y electrónicos. Como señala Yúdice (1999) los medios masivos deben reflejar las culturas locales y para tal fin, debe promoverse el intercambio de valores y experiencias en las artes y las industrias culturales sin pasar por alto la diversidad, que se produce no sólo con relación a los productos en el mercado, sino debido a la diversidad y la multiplicidad y asimetrías entre países; modelos institucionales de servicio público y del tercer sector, las pequeñas y medianas empresas y las minorías étnicas. Pero la realidad es otra. En la radio los grupos o artistas debían contar con el

respaldo de una disquera. Así lo ratifica el testimonio del periodista radial Daniel Fraua, citado en el estudio *Industria Musical en Colombia: una aproximación desde los artistas, las disqueras, los medios de comunicación y las organizaciones*:

Los parámetros de programación, los cuales consisten en convenios y acuerdos, previamente establecidos, es decir, si son artistas o grupos que pertenecen por ejemplo al Grupo Prisa, dueño de Caracol radio en Colombia, como es David Bisbal, artista internacional, hay que rotarlo con cierta frecuencia, al igual que Adriana Botina con la que también tiene acuerdos y dentro del convenio esta además, que la cantante debe estar en todos los eventos y conciertos que realice Caracol, porque es un artista que el medio radial está desarrollando junto al grupo Prisa, “todo es un negocio”. El impacto musical en la radio se mide por pre—encuestas, grandes encuestas y el Estudio General de Medios, la televisión se mide por rating [...] se malversan las emisiones musicales, en este caso audio y video, pues las franjas de música no son de nuevos talentos sino de “payola”, es decir, que se transmiten por dinero anteriormente negociado (Arcos 2008, 88).

Actualmente las disqueras suelen limitarse al seguimiento de la preproducción del disco, contratan especialistas en cada fase y se limitan a la distribución y promoción del producto terminado. Las disqueras ya no suelen mantener estudios de grabación, sino subcontratar estudios independientes, empresas especializadas en promoción y otras para manejar la imagen del artista. Apuestan en su mayoría al producto extranjero, el cual sustenta a las disqueras extranjeras y asegura un porcentaje de ventas en el exterior (Arcos 2008).

La red de relaciones es si no el primero, un importante capital para un grupo musical. La red alrededor de RM en Madrid es una red de relaciones simbióticas en la que sus miembros comparten su trabajo a cambio de recibir ya sea la difusión de sus productos, la asistencia a sus eventos o la compra directa de los materiales que crean, lo que genera un ciclo solidario donde cada miembro espera este retorno de favores y colaboración para sus propios productos. La conformación de redes sociales permite realizar proyectos de mayor magnitud y alcance por la suma de los talentos de las personas involucradas. En Madrid, muchos de los asistentes a los eventos de gaita se conocen y participan en colectivos. A continuación, un fragmento de una entrevista a dos mujeres colombianas de 39 y 40 años asistentes al concierto Herederos de Petrona Martínez, el 8 de noviembre de 2017 en la Sala Caracol en Madrid en el que podemos leer la vinculación de los colombianos en diferentes colectivos de activismo político.

—Me reúno bastante con otros colombianos aquí, con amigos y también con colectivos, el Comité por la Paz en Colombia, el Colectivo La Ruana, La Bicicletada por la Paz, el Colectivo Mujeres Refugiadas y Exiliadas. Me enteré del evento (Herederos de Petrona) porque son amigos los que lo hacen, me entero siempre de sus eventos por Facebook o por las redes. Recuerdo de la primera movida

de gaita en Madrid, los amigos tocando en alguna fiesta, pero la verdad ya cuando me di cuenta ya estaban haciendo un montón de cosas [...]

—Me enteré del evento porque conozco a la gente que lo organiza y son colectivos culturales que participan diferente gente de América Latina, pero también colombianos y entonces como los conozco estamos como en las redes donde se mueven ese tipo de eventos. Me reúno con otros colombianos en Madrid por cosas de activismo político o porque son amigos en diferentes colectivos. Hago parte de un colectivo que se llama La Ruana y luego hago parte de colectivos un poco más políticos, como el Comité por la Paz en Colombia, me reúno con otros colectivos de exiliados, de refugiados políticos, de migrantes. La Ruana es un colectivo que nació con el primer paro agrario que hubo en el gobierno de Santos y entonces decidimos hacer un colectivo para visibilizar la problemática del agro colombiano en España, un poco para dar a conocer lo que estaba pasando, también se había maltratado el libre comercio, entonces había tenido ya unas implicaciones sobre el agro, entonces empezamos a trabajar sobre ese tema acá. Sigue funcionando, en estos momentos estamos más como en difusión, solamente somos mujeres en el colectivo, pero pues algunas han sido madres, otras he empezado a trabajar en otras cosas, entonces ahora estamos como un poco más quietas, pero sobre todo hacemos temas de difusión, formación, conferencias sobre el tema del agro activismo en América Latina, ese tipo de cosas (asistentes Sala Caracol, conversación 2017).

Según el testimonio de Shangó, en actividades laborales como la música, donde las redes sociales son vitales para ingresar a las escenas, la posibilidad de retorno al lugar de origen se vuelve más remota a medida que el migrante permanece más tiempo en el exterior y disminuye el contacto con la escena musical de su país. Pese a esto, según Shangó Dely ha creado nuevas amistades con amigos de amigos músicos colombianos en la UE y Estados Unidos con los que ha colaborado en diferentes proyectos itinerantes que se dan cita en los lugares más convenientes para sus participantes.

La conexión que mantengo con mis amigos de Bogotá, de Barranquilla y de Cartagena no es tan fuerte, hace rato que no me hablo con mis amigos músicos. Pero es interesante que he estado trabajando en los últimos años con músicos colombianos en Estados Unidos y en Francia, en Alemania y en Suiza, muchos de ellos son amigos de amigos que conocieron a mis amigos y gracias a esas conexiones es que nos hemos encontrado, que de manera conveniente nos reunamos aquí en Europa para tocar en Francia o en Estados Unidos, entonces he conocido a nuevos amigos. A Élber Álvarez de Trapiches de Colomboy, yo no conocía en persona, a Luis Paloma que es tremendo tamborero, no lo conocía en persona pero yo conocía a su profesor de música. Entonces así gracias a esas conexiones es que retomamos las conexiones anteriores. Fui a tocar a Estados Unidos gracias a un amigo músico bajista Jaime Ospina, con quien tocaba mi hermano, en Bogotá alrededor del año 2000, nos conocíamos, pero justo gracias a él que vive ahora en Austin, porque está tocando con Kiko Villamizar el cantante este, gracias a él Kiko me llamó para ir a Estados Unidos desde Madrid. Ese es el tipo de conexión (Dely, entrevista 2017).

En la entrevista Shangó reiteraba que, “estando lejos los latinos somos uno solo” esta frase es muy diciente del proceso de adaptación de los migrantes de Latinoamérica, en este caso en Estados Unidos donde ritmos como la cumbia congregan diferentes nacionalidades. También exponen la identidad de comunidad imaginada o percibida, real y ficcionaria al mismo tiempo a

partir de rasgos como la música, la posición geográfica o el idioma español en un entorno angloparlante. Como diría Benet definiendo la nación:

Es una comunidad política imaginada, como inherentemente limitada y soberana. Es imaginada porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas [...] pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión (Benedict 1993, 23).

Los relatos de todos los integrantes de RM pone en evidencia cómo la red de familiares y amigos de lado y lado del proceso migratorio facilitó tanto la toma de la decisión de migrar, el trámite legal de la estadía y posteriormente la inserción laboral. Además, se aprecia el estilo de vida transnacional de varios de sus miembros que comprende distintos países no sólo el país de origen y el de destino. Las conexiones alrededor de distintas escenas musicales crean una red de contactos que atraviesan el globo y que facilitan el tránsito entre países.

La sinergia que se aprecia en la escena de gaita en Madrid es característica de las nuevas condiciones del mercado musical actual, donde los artistas deben autogestionarse y el evento en vivo puede representar la tasa más alta del sustento de un músico. Las redes sociales también son un soporte para la migración de las personas del grupo y están constituidas por músicos, familiares y amigos. La experiencia y apoyo de las personas a ambos lados del trayecto migratorio, según hemos señalado en varios momentos de este texto, minimiza los riesgos y facilita la integración al nuevo entorno.

CAPÍTULO 4 PROCESOS DE ADAPTACIÓN ANTE LA MIGRACIÓN

CAPÍTULO 4 PROCESOS DE ADAPTACIÓN ANTE LA MIGRACIÓN

En este capítulo abordaré una serie de fenómenos que engloban las experiencias en los procesos de adaptación de los grupos del estudio a los cambios experimentados en contextos de riesgo social o la adaptación a un nuevo lugar de residencia después del proceso migratorio. Como se mencionó en el marco teórico y la metodología los procesos de adaptación agrupan: vivencias, recuerdos significativos, hechos vividos, acciones individuales y cotidianidad que contribuyen o impiden el ajuste al espacio sociocultural.

Cuando el migrante ha logrado superar la primera etapa de inserción al nuevo entorno pasa a ajustar o adoptar sus respuestas a la forma predominante del nuevo contexto. A esta forma de adaptación se le llama aculturación (Ojeda, Cuenca y Espinosa 2008), la cual puede entenderse como una extensión o un paso más en la adaptación tanto psicológica como sociocultural evidenciable en la fluidez del lenguaje o acento, selección culinaria, predilecciones sobre redes y encuentros sociales, celebración de fiestas, valores culturales. Por todos los recursos que implica, algunos autores también la han nombrado “aculturación psicológica” (Graves 1967). Las formas en las que un migrante puede aculturarse son absorber y mimetizarse totalmente a la nueva cultura, o por el contrario segregándose totalmente de la nueva cultura, o manteniendo un balance entre la práctica de las costumbres de su cultura de origen e integrándose a ciertas costumbres de la cultura destino. Tanto segregarse como mimetizarse de la cultura de destino no indica realmente aculturación y expresa un mayor choque cultural y conflicto psicológico (Ojeda, Cuenca y Espinosa 2008).

En el análisis de personas que a pesar de estar sometidas a eventos estresantes y traumáticos no desarrollaron ningún trastorno, se ha evidenciado que algunas características de personalidad permiten sortear mejor las adversidades, estas características les protegieron contra los posibles traumas relacionados con los eventos experimentados. A este escudo contra las vicisitudes de la vida se le ha llamado factores de protección: “Considerados como aquellas variables (situaciones, actitudes, etc.) que contribuyen a prevenir o reducir situaciones negativas” (Puig y Rubio 2011, 20). Pueden ser atributos del individuo como características ligadas al temperamento, habilidades cognitivas y afectivas; particularidades familiares como el ambiente familiar cálido y sin

disfuncionalidades, padres atentos, y factores socioculturales, entre ellos, el sistema educativo, el apoyo de terceros o la organización comunitaria (Becoña 2006). Desde la sociología el concepto abarca no sólo la capacidad del individuo para sobrellevar la adversidad, sino que explora cómo los sistemas sociales tienen características que les permiten desarrollarse y aún crecer en medio de grandes desgracias (Vanistendael 2003).

4.1. LOS GAITEROS DE OVEJAS. EL PLACER DE LA IDENTIFICACIÓN EN CONTEXTOS PRECARIOS

Aunque el grupo GO es reconocido y representa un gran capital cultural para el pueblo sus integrantes expresan la contrariedad que denota la falta de apoyo institucional para realizar la profesión musical. Se enfrentan a una de las problemáticas principales de la región de Montes de María: el escaso empleo de calidad. Para el gaitero Nawi Blanco las diferentes actividades laborales que realizan dificultan el poder reunirse con el grupo y hacer música.

Así lo expresaba Henry en la entrevista realizada el 29 de abril de 2018 en su casa en Ovejas: “no es fácil vivir de la música, la tenemos más que todo por gusto, por hobby”. Jonatan Mate en esta misma entrevista expresaba que estaban juntos como agrupación por amor a la música de gaita “yo pienso que nos hemos mantenido por el gusto porque las ocupaciones de cada uno y buscar la otra forma de vida y eso no es fácil, pero yo creo que ese gusto, ese amor a la gaita ha hecho que nos hallamos mantenido juntos y siempre tratamos de mantener el grupo a flote” (Gaiteros de Ovejas, entrevista 2018).

Los tipos de empleo en los que se encuentran los miembros de GO, sin seguridad social y sin estabilidad, manifiestan claramente una precariedad en el trabajo (Guadarrama, Hualde y López 2012). Para autores como Ranci (2008) estas condiciones podrían englobarse como riesgo social, pues apuntan a una situación socialmente generalizada de inestabilidad que compromete las pérdidas de salario o de empleo y sus efectos en las condiciones de vida, físicas y psicológicas de las personas. Para Hirata y Préteceille (2002) el riesgo social se sustenta en la precarización económica, esto es, los organismos productivos y salariales, y en la precarización social, que se refiere a los sistemas legislativos ligados a los derechos del trabajo y las empresas. Por todas las situaciones de poca oferta laboral, empleos inestables de bajos ingresos y con pocas o ninguna prestación social, sumado a la poca intervención estatal en servicios públicos básicos e instituciones insuficientes para la

protección de la vida y la salud, más la amenaza latente del conflicto armado y los problemas de seguridad, hacen de Montes de María un entorno de riesgo social.

El músico de gaita vive entre una dualidad de su estatus social. Por un lado, puede ser admirado porque mantiene una música ancestral, y por otro, verse marginado por la inestabilidad laboral y la consecuente situación precaria a la que se ven expuestos los gaiteros más ancianos. El estatus social de los músicos fue tratado por el musicólogo vietnamita, Tran Van Khe (1982) quien estudió los músicos tradicionales en Asia. El autor señala que, a mediados del siglo XX, excepto en Japón e India, no era común encontrar en un país de Asia un músico tradicional que se sustentara económicamente sólo con la música y que se considerase a sí mismo músico de profesión. En gran parte del sudeste asiático, el músico tradicional tenía una ocupación alterna o principal, por ejemplo, ser artesano o agricultor, tanto porque le proveía lo suficiente para ganarse la vida, como porque le representaba un mayor estatus social que la de ser músico.

Para GO aunque las diferentes ocupaciones que realiza cada uno de sus miembros es un elemento que dificulta el poder reunirse como grupo, y hacer música les significa una sacrificada inversión de su tiempo y dinero, se mantienen tocando por el gusto por la gaita. Así lo manifestaban en la entrevista:

Nawi Blanco: yo me encuentro trabajando en otra labor diferente a la cultura. Eso nos dificulta el poder reunirnos y seguir con lo que nos gusta. Todos nos dedicamos a diferentes actividades ya que la música en si no nos da para vivir, yo soy Islero, trabajo en una bomba de gasolina. José Ricardo trabaja en su moto, Jonatan tuvo la oportunidad de estudiar medicina y va a ejercer su profesión.

Carlos Andrés Ricardo: gracias a la música tuve la oportunidad de estudiar y uno de los propósitos míos es sobresalir en mi carrera y también como músico, estoy estudiando administración en salud.

Gregorio Ortiz: yo me he dedicado a la música y soy artesano también, elaboro los instrumentos folclóricos aquí en la misma casa.

Henry Ortiz: es muy difícil vivir de la música de gaita, por falta de apoyo. Los que no han estudiado se tienen que dedicar a otra cosa para poder sostener la casa, entonces no es fácil vivir de la música, la tenemos más que todo por gusto, por hobby también, puede ser.

Jonatan Mate: yo pienso que nos hemos mantenido por el gusto porque las ocupaciones de cada uno y buscar la otra forma de vida no es fácil, pero yo creo que ese gusto, ese amor a la gaita ha hecho que nos hallamos mantenido juntos y siempre tratamos de mantener el grupo a flote.

José Ricardo: yo me dedico al mototaxismo ya que no tengo otra fuente de trabajo, y no tengo queja de la música, también la tengo como un trabajo, me ha dado cosas buenas y cosas malas. En esta vida hay que esperar de todo y no me quejo de lo que soy ni de lo que aprendí de la música.

Naime Baloco: yo aparte de la música soy pintor empírico, y me dedico al acabado en las construcciones y oficios varios.

Nawi Blanco: lastimosamente a largo tiempo fue que vinimos a plasmar nuestra música porque después de treinta años en la música ahora fue que se nos dio la oportunidad y eso es lo que estamos haciendo y convencido de lo que hacemos, con la venia de Dios esperamos que le guste a la gente (Gaiteros de Ovejas, entrevista 2018).

En el relato del gaitero Ferney Fernández contaba que las ocasiones para realizar presentaciones es la época de carnavales de febrero en la que en el pueblo se realizan algunos eventos masivos. Ferney Fernández afirma que los únicos músicos de su pueblo que se sustentan con la música son los que trabajan como instructores en la Escuela de Música Lucho Bermúdez.

Tú cobras lo que tú vales, yo no toco mucho pero cuando toco el precio es relativo al conocimiento, al mes sale dos o tres toques. Ahora en carnavales es buena época se realiza el coctel, el desfile, la carroza, la caseta, los bazares, pero no es que uno viva ni que vaya a vivir a nivel interpretativo aquí en el Carmen de Bolívar. Los únicos músicos que vivimos de la música aquí en el Carmen somos nosotros los que trabajamos en la escuela de música, pero no vivimos porque estamos tocando, sino porque estamos enseñando, pero decir que yo sostengo a mi familia porque salgo a tocar, eso nunca se va a dar, por lo menos aquí (Fernández, entrevista 2018).

Los relatos también revelan que quizás en un punto de sus vidas esperaron que esta inversión les representara un mejor porvenir, pero consideran que, ante la condición de empleabilidad adversa, la música es un espacio para la recreación y para proveer momentos de goce. Esto puede explicarse con lo que Frith (2001) denomina, placer de identificación. Esta identificación como gaiteros, y no solamente desde los roles que desempeñan otorga sentido a la existencia. La dimensión de la satisfacción o placer es tan importante que en el caso de GO se mantienen realizando una actividad, aunque sean muy esporádicas las retribuciones económicas e incluso, cuando para mantener la actividad musical se requiera invertir capital.

Para comprender las razones para interpretar música en un medio adverso pueden ser retomadas las reflexiones de Merriam (1964) sobre las funciones de la música que incluyen el placer estético, la expresión emocional, el entretenimiento, la comunicación, la función de representación simbólica, respuesta física, la función de refuerzo de la conformidad a las normas sociales, validación de rituales religiosos, continuidad y establecimiento de la cultura y la integración en la sociedad.

La formulación y expresión de la propia identidad, el establecimiento de las relaciones interpersonales y el estado de ánimo serían las manifestaciones de las funciones de la música para

el individuo según Hargreaves y North (1999) Estos autores desde la psicología de la música introducen la función de la identidad personal a las funciones ya aportadas por Merriam (Flores 2007).

Music plays a clear part in the formulation and expression of self-identity. Research on individual differences indicates that music is related to the sex-role development of musicians: historiometric research suggests that composers express their distinctive identity and opinions of the world through their music: and research on music in adolescence suggests that listeners join musical subcultures as a means of defining themselves. Research on teacher training also suggests that pupils increasingly identify with the role of 'music teacher' as their training progresses (Hargreaves y North 1999, 18).²⁸

Amparo Porta (2014) retoma este planteamiento y suma la postura de otros autores (Langer 1942; Hargreaves 2003; MacDonald y otros 2012) para apuntar a la música como símbolo consumado de gran impacto en el desarrollo de nuestros sistemas de valores, creencias y nuestro sentido de identidad pues la usamos para comunicar emociones, posturas políticas, relaciones sociales y expresiones físicas.

Lo que emerge de los datos de nuestro estudio es que para GO el placer de tocar su música, de hacer música, es lo que genera la motivación y da sentido de satisfacción y felicidad. Este placer está relacionado con la identidad como gaitero, pues dentro de los muchos roles que desempeñan, dirigen sus mayores esfuerzos a poder realizarse como músicos (vocación).

FACTORES DE RESILIENCIA EVIDENTES EN LAS LETRAS DE LAS CANCIONES

Además de la valiosa información extraída de las entrevistas individuales y grupales a través de la producción artística de Los Gaiteros de Ovejas también podemos leer los discursos que tienen de sí mismos, de su territorio, sus valores y apreciaciones sobre la vida. En ellos se manifiestan algunos factores culturales e identitarios en los que sostienen las expectativas sobre la vida y el futuro: “factores de resiliencia” ante las problemáticas de su entorno. Analizaré primeramente las

²⁸ La música juega un papel claro en la formulación y expresión de la identidad propia. La investigación sobre las diferencias individuales indica que la música está relacionada con el desarrollo del rol sexual de los músicos: la investigación historiométrica sugiere que los compositores expresan su identidad distintiva y opiniones del mundo a través de su música, y la investigación sobre la música en la adolescencia sugiere que los oyentes se unen a las subculturas musicales como un medio para definirse a sí mismos. La investigación sobre la formación de los profesores también sugiere que los alumnos se identifiquen cada vez más con el papel de "profesor de música" a medida que avanza su formación. Traducción propia.

letras de sus canciones, la frecuencia de las temáticas y la forma en que se refieren a ellas. Alimento este análisis con el resultado de las entrevistas realizadas a Henry Ortiz, líder del grupo en 2017 y una entrevista grupal realizada en la casa de Henry Ortiz el 29 de abril de 2018 en el municipio de Ovejas, Sucre.

El grupo Los Gaiteros de Ovejas ha producido dos álbumes, *Antología musical* publicado el 7 de noviembre de 2017 y *Pa' amanecé* lanzado el 8 de diciembre del mismo año. El primero de ellos recoge veintiocho canciones que dan cuenta del recorrido y la producción de los grupos que se fusionaron bajo el nombre de Gaiteros de Ovejas.²⁹ Su segundo álbum *Pa' Amanecé* publicado en 2017 está compuesto por once temas.³⁰ La diferencia más sobresaliente entre el sonido del álbum *Antología* y *Pa' amanecé* es la adición de bajo eléctrico que se escucha en el primero.

Con la ayuda de la herramienta, conteo de palabras del programa para el análisis de datos cualitativos Atlas Ti. calculé la frecuencia de las temáticas en las 2.375 palabras que componen las canciones de los dos álbumes de GO. En primer lugar están las referencias a la naturaleza; en segundo lugar las palabras que expresan identidad; el tercer puesto lo ocupa la mujer; cuarto, con más frecuencia se alude a la música y al baile; quinto las reflexiones positivas sobre la vida y el mundo; sexto las palabras para expresar adversidad y en séptimo lugar la espiritualidad. En el anexo de esta tesis se encuentra una tabla que muestra los tópicos de las canciones de GO de mayor a menor repetición.

El legendario cantante y fundador de la agrupación Los Gaiteros de San Jacinto, “Toño” Fernández (1912-1988) se adjudicaba ser el primero en añadirle letra a la música de gaita (E. Bermúdez 2006), pero hacia 1920 cuando Fernández no había compuesto ninguna canción, ya hacían parte del repertorio del folclor “La ceiba” o “María de los Reyes” (Ochoa 2013).

²⁹ Los nombres de las canciones de este compilado son “A mí me gustan las mujeres”, “Camino largo”, “Cuanto tienes cuanto vales”, “El ratón”, “Homenaje a la voz”, “La babosa”, “La cobradera”, “La comba el palo”, “La compostura”, “La culebrilla”, “La guacharaca”, “La langosta”, “La pitahaya”, “La pura verdad”, “La vida es bonita”, “Las gaitas en mi pueblo”, “Las viejas”, “Los coloretos”, “Mi gaita cabeza e' cera”, “Mi gracia”, “Olor a flores”, “Olores frescos”, “Pa' amanecé”, “Pájaro de la montaña”, “Saludo montañero”, “Soy montañero”, “Tierra mojá”, “Cero 39 Remix”, “Tierra mojá – Cerrero Remix”, “Vamos pa' el campo”.

³⁰ Rosa”, “Pa' amanecé”, “Negra cumbiambera”, “Dolores”, “El trasnocha perro”, “Qué bonito”, “En la plaza bailando”, “La varita”, “Camino de Almagra”, “Olor a tierra mojá” que aparece en el álbum anterior y “Ramito e' bonche” que es una gaita instrumental.

Como he mencionado, Los Gaiteros de San Jacinto al ser la primera agrupación en grabar comercialmente se han convertido en el emblema y modelo de la interpretación tradicional. Las temáticas que más abordan son las referencias a la mujer y en segundo lugar a la naturaleza. Una revisión de canciones tradicionales del folclor gaitero marca esta misma tendencia. Por nombrar algunas que aluden a animales o elementos de la naturaleza tendríamos, “Ay currura”, El buey”, “La chispa e’ candela” y “El mico prieto”, entre muchas otras. Entre el primer y el segundo álbum de Los Gaiteros de Ovejas vemos que predomina también la temática de la naturaleza.

El tópico de la mujer aparece igualmente como uno de los dos más frecuentes en el álbum de Los Gaiteros de San Jacinto *Maestros de la maestranza* (1970). En el álbum *Celestina en San Jacinto* (1973) también prevalece el tópico de la mujer, de doce canciones, seis se refieren a mujeres: “Comadre María”, “Josefina”, “Canta Juana”, “Rosa”, “Déjala llorar” y “Celestina”; del resto, en tres se aluden a animales: “El perro mocho”, “El pajarito”, “La garza prieta”. De igual forma en *El negro cabeza e’ cera* (1980) de trece canciones, cuatro remiten a animales y plantas: “El currura”, “El mapurito”, “El mulito tuerto” y “La ceiba”; cuatro canciones hacen mención a mujeres y a las relaciones amorosas: “Quedarás llorando”, “Por Dios Mayo”, “Juanita” y “Margarita”. Por otro lado, dos se refieren a la música de gaita: “Bozá y medio” y “El negro cabeza e’ cera”. La forma de abordar estos tópicos casi siempre es de una forma pícara o jocosa; en relación con la mujer y el sexo se utiliza el doble sentido o se hace de forma socarrona. Ejemplifica esto último la canción “Margarita” de Manuel “Mañe” Mendoza³¹ donde se alude a la masturbación femenina.

³¹ Manuel de Jesús Mendoza Águila (1910-1985) nacido en Santos de Mesa, hoy vereda de Santo Domingo (Bolívar) integrante durante varios años de Los Gaiteros de San Jacinto. Su estilo ha influenciado a muchos gaiteros y su principal discípulo es Toño García (Ochoa 2013).

I	II	III
Margarita se perdió en una montaña oscura (bis)	Margarita se escondió en una mata'e melón (bis)	Margarita se escondió en un cayo de tomates (bis)
La mamá se la encontró ¡ay! Con la mano en la cintura, (bis)	La mamá se la encontró ¡ay! tomándose el corazón, (bis)	La mamá se la encontró ¡ay! Haciendo sus disparates (bis)
Estribillo -La jicotea... (3 veces)		

De igual forma se trata el desamor, como se aprecia en la canción “Candelaria”, una de las más populares de Los Gaiteros de San Jacinto.

I	II	III
Yo tenía mi Candelaria (bis) con ella me divertía se Juey me dejó llorando ¡Ay! adiós, Candelaria mía.	¡Ay! Cande me dejó a mí (bis) pensando en que me moría y ahora que he vuelto a venir yo estoy vivo todavía.	Oigan lo que Toño habla esto es del pueblo de Ovejas me encontré una Candelaria más bonita que la vieja.
Estribillo Candelaria, Candelaria Candelaria de mi vida.		

La familia, la nación, la comunidad, el grupo religioso a lo largo de la historia han sido las medidas tradicionales antidepresivas más eficaces (Seligman y Csikszentmihalyi 2000). Aunque los cambios substanciales en la red familiar, familias más pequeñas, aislamiento vecinal y la secularización han debilitado estas instituciones en el contexto de Montes de María conservan más vitalidad que en entornos urbanos y los miembros de GO, como emerge de las entrevistas y de su misma producción artística, conservan un alto grado de vinculación. La familia, los amigos, el pueblo o comunidad, y la gran comunidad gaitera y su festival, una cosmovisión católica donde Dios padre, la virgen y los santos son los agentes protectores y los que acogen las contingencias de la vida, lo inesperado y proveen la suerte o bendición en medio de las incertidumbres. Podrían ser

todas estas simplemente formas de comunidad, en concordancia con lo que propone Jean-Luc Nancy (2000) la comunidad es entendida como: “Un proceso fluido de comunicación basada en el reconocimiento mutuo y el intercambio” (Stornaiuolo, DiZio y Hellmich 2013, 80). De acuerdo con esto, la construcción de comunidad involucra dos procesos: el primero de ellos es la identificación de distancias en el grupo o comunidad, y el segundo, la eliminación de dichas distancias. A manera de ejemplo, una comunidad con personas con sistemas de creencias, vivencias e identidades diferentes, interactúan recíprocamente, al mismo tiempo que se esfuerzan para encontrar puntos en común, estas oportunidades de encuentro se dan en espacios de comunicación inicialmente; pueden ser actividades de comunicación impulsadas por líderes de la misma comunidad, o por eventos donde se dialoga e interactúa mutuamente fortaleciendo la comunidad (Manrique 2014).

Entre los puntos principales para crear y desarrollar comunidad se hallan la apertura de encuentro con otras personas y los espacios propicios de interacción y expresión; asimismo debe haber una negociación de espacios privados, esto es más para el conocimiento intrínseco de la comunidad como forma de expresión de identidades; y por último un “trabajo de proximidad”, un trabajo donde se delegan funciones y roles adentro de la comunidad, en determinados espacios (DiZio & Hellmich 2013).

Aún el tópico de la espiritualidad está relacionado con la gaita en Ovejas. Las descripciones de GO sobre los motivos de las ruedas en el pasado y la superposición del Festival Francisco Llirene sobre la fecha en que se celebraba la fiesta al santo patrono San Francisco de Asís, nos muestran como la misma música de gaita está vinculada a la fe católica en el mundo de Montes de María. También se aprecia el efecto sincrético en sus propias suposiciones sobre el sentido espiritual de la gaita entre sus ancestros indígenas.

En el repertorio de GO las alusiones a la propia identidad, a las tradiciones del pueblo, a la comunidad, al territorio, la música de gaita y su festival y la espiritualidad son temas que sobresalen en el conjunto. Esto se corresponde con el análisis de las entrevistas a GO y a SP en las que se observa las múltiples menciones a la gaita como valor fundamental en el pueblo.

La mayoría de las letras de las canciones de GO describen un pueblo retrotraído en las costumbres de las décadas anteriores al conflicto armado, se aprecia una reconstrucción de los eventos en relación con sus significados para superar y enfrentar las problemáticas de su existencia

en un entorno sometido a numerosos eventos calamitosos, abandono estatal y migración rural-urbana. En su cosmovisión los problemas se abordan con mecanismos insertos en un sistema cultural convincente para ellos. En un contexto de riesgo social y conflicto bélico, donde la relación con el Estado es ambivalente, la cosmovisión de protección divina en todas las áreas de la vida es un valor que permite tener expectativas positivas sobre el futuro en medio de las grandes incertidumbres del entorno. Es una parte de las estrategias de resiliencia en este contexto. Beneficios trasladados a nuestro caso de estudio.

4.2. SON DE LA PROVINCIA

En SP se observan dos tipos de estrategias para afrontar la adaptación al entorno. Por un lado, unas encaminadas a dar soluciones fácticas a los problemas, que se manifiestan en conectarse con otros miembros de la escena gaitera, intercambiar música y en el punto de integración que han alcanzado en Bogotá, promover la música y la cultura gaitera en el entorno andino. Por otro lado, estrategias enfocadas en tratar con las propias emociones estresantes y conflictivas mediante canciones que abordan estas experiencias; en ellas reflexionan sobre el desarraigo y los valores culturales de su lugar de origen. Otra estrategia psicológica es la reafirmación de la identidad gaitera que se aprecia en un estilo musical particular, unas dinámicas de relacionamiento, música, baile y gastronomía.

Algunos valores observados que permitieron a SP mantenerse en el nuevo territorio fueron la adaptación al cambio, la capacidad de resiliencia para enfrentar las crisis asociadas al proceso de migración y la férrea actitud de ingresar a la escena.

Para SP la música de gaita es el nicho o resguardo de su propia identidad individual. Más allá de sus roles sociales ser gaiteros les significa pertenecer a una tradición donde la música da sentido a la vida cotidiana, se perciben a sí mismos como constructores del género, cómo rescatadores al servicio de una música ancestral en riesgo. En lo performativo SP realiza una puesta en escena en la que resalta El Carmen de Bolívar y sus gaiteros, sin ocultar la diversidad del origen de sus otros integrantes. Bajo el nombre de Son de la Provincia gaiteros del Carmen de Bolívar, garantizan que su música mantiene la autenticidad adjudicada a la región de Montes de María. Las actividades que facilitaron el ingreso a la escena bogotana de gaita fueron relacionarse constantemente con otros miembros de la red, tocar con otros grupos e intercambiar música. En

Bogotá la gaita ha alcanzado gran popularidad precisamente porque permite establecer relaciones entre los participantes. De acuerdo con las conversaciones que mantuve con los asistentes a los eventos en Bogotá,³² la gaita ofrece un sentido de comunidad en una ciudad marcada por problemas sociales que generan temor a interactuar libremente y a habitar el espacio público. En las ruedas de gaita se recrean las dinámicas de participación del mundo rural de Montes de María.

Las letras de las canciones del grupo marcan una distinción en la escena; así lo pude apreciar en el evento Gaitas en la Capital el 16 de diciembre de 2017 en Bogotá, donde las personas coreaban y respondían enérgicamente a las invitaciones del grupo a cantar. Una anécdota de SP que ejemplifica esto, la relata Sergio Lara. “En Medellín casi nadie bailó porque estaban interesados en las historias y al final nos dijeron —‘tan bacanas’ esas historias que cuentan. Le hablan a uno de las letras de las canciones y eso muestra que se está marcando un precedente para el público que nos ve” (Son de la Provincia, entrevista 2017). En la canción “La cajita de la encomienda” tratan la condición social del cambio al llegar a la ciudad, reflexionan sobre el alto costo de la vida, el temor a socializar por la inseguridad ciudadana y la desconfianza de las personas para tejer relaciones interpersonales. Estas situaciones son contrastadas con las relaciones familiares que permanecen en el pueblo a pesar de la distancia y son expresadas a través de una caja de alimentos enviadas por la abuela, con productos de su región. El estribillo reflexiona sobre la situación de desarraigo y cómo sus bienes en la ciudad son la música gaita y el pueblo de donde provienen:

La mayoría de las canciones de Son de la Provincia son anécdotas, remembranzas de las cosas del pueblo, como “La Chepacorina” que cuenta que después de la parranda se ha gastado toda la plata y queda solo para comer la galleta chepacorina, símbolo del Carmen. “La cajita de la encomienda” habla lo duro de venirse uno provinciano a la ciudad y la mamá que lo recuerda le manda a uno la yuca, el ñame, el suero, el aguacate, o sea todo eso lo hace recordar a su familia a su tierra y habla de la ciudad lo duro de vivir en la ciudad, lo caro de la vida y la inseguridad, esa condición social de cambio al llegar y sentir miedo de socializar (Son de la Provincia, entrevista 2017).

La producción artística de SP sirve de catarsis para entender y expresar sus vivencias. Por otro lado, la interacción con el público/participante recrea en cada acto las actividades de una rueda de gaita, exaltando y rememorando las vivencias del espacio rural. Veamos este relato de SP sobre la temática de las canciones que interpretan:

³² El 15 de diciembre de 2017 asistí a la presentación de Los Gaiteros de San Jacinto en Anónimo Bar en el barrio Suba en Bogotá y el día 16 del mismo año al II Encuentro de Gaitas en la Capital en Casa Nuda en el Barrio La Candelaria.

En Bogotá la rueda es el espacio donde mejor se aprecia esta reproducción de la cultura gaitera. En medio de un ambiente festivo en el que se usan los sombreros vueltaos, las mochilas arhuacas o guajiras³³ y se consume comida de la Región Caribe como un sancocho³⁴ o un mote de queso³⁵ y cerveza.

I	III	IV
Vangelita Vangelita todavía no me ha olvidao Me ha mandao una cajita con suero, bollo y pescao	//Y es que mi abuela si sabe del hambre en la lejanía// //Por eso manda pescao, por eso manda pescao Yuca sola no es comida//	//Lo duro pal provinciano es vivir en la ciudad////Porque aquí todo es más caro Uno vive es mondao y la gente es desconfiá//
Estribillo //La plata son mis canciones, el oro lo llevo dentro Soy rico porque mi orgullo es el pueblo de donde vengo//		

Las ruedas pueden extenderse hasta el amanecer y permiten la convivencia entre todos los asistentes. La reproducción de prácticas culturales cuando una comunidad se establece es uno de los signos de la representación del espacio simbólico o imaginado. Estas prácticas se convierten en mediadoras entre el territorio de origen y el territorio de acogida en el que se recrea la identidad del individuo o la comunidad. El espacio simbólico está compuesto por los signos, códigos, saberes y significaciones que permiten que las practicas materiales sean comprensibles (Harvey 2004). Mientras que el espacio imaginado Son “invenciones mentales” que “imaginan nuevos sentidos o nuevas posibilidades de las prácticas espaciales” (Harvey 2004, 244).

El terruño imaginario es el lugar que la gente describe en su mente, es decir, la imagen mental del lugar de origen construida a partir de memorias e imaginación. Los sujetos desplazados que viven

³³ Las mochilas son bolsas tejidas en materiales como el fique, la lana o el algodón. Las arhuacas son las fabricadas por las mujeres de la etnia del mismo nombre que habita en la Sierra Nevada de Santa Marta en la Región Caribe colombiana. La mochila guajira es realizada por la etnia wayuu que habita en la península de la guajira, la parte más nororiental de Colombia limítrofe con Venezuela. A partir de su uso por parte de los universitarios en las protestas de la década del 1960 se ha extendido su uso como un elemento de reivindicación de las culturas nativas y un símbolo del joven universitario y de la resistencia (Ortiz Zarama 2013).

³⁴ Sopa tradicional de la Costa Caribe, derivado del cocido español.

³⁵ Especie de crema o sopa de ñame con queso, popular en la región de Montes de María y en los departamentos de Córdoba y Sucre en la Región Caribe colombiana.

como minorías en la tierra extranjera sufren un sentido de pérdida del hogar y del pasado. La nostalgia es el deseo de llenar estos huecos en su mundo interior y restaurar estos elementos perdidos. Lo que hacen para recuperar su pasado y su hogar es reconstruirlos en sus memorias. Pero las memorias no están completas para restituir de manera precisa lo que se perdió. Para completar estas memorias, ellos utilizan la imaginación. Por eso, el lugar que se reconstruye de este modo es una ficción o un terruño imaginario (Rushdie, 1991) (Hirai 2012, 97).

El terruño simbólico se refiere a la representación del terruño imaginario. El terruño imaginario no puede ser transmitido por sí mismo. Tiene que pasar al nivel de representación para ser visible y transmitido. Las experiencias de otras personas en el lugar de origen y el terruño imaginario que otro describe no se pueden observar ni transmitir hasta que se representen. Existen diversas formas de representar el imaginario: imágenes materiales, objetos, textos, narraciones, discursos, etc. En este sentido, para entender los terruños imaginarios que los individuos construyen en su memoria e imaginación con el sentimiento de nostalgia, es necesario analizar estos terruños simbólicos (Hirai 2012, 98).

Si bien SP no ha salido de las fronteras nacionales, si ha atravesado una frontera cultural desde lo Caribe al mundo andino, por lo que su tratamiento lo realizo desde la perspectiva del estudio de la migración transnacional pues permite el análisis del fenómeno migratorio a través de las relaciones materiales y simbólicas entre el lugar de origen y de destino (Necochea 2015; Massey y Sánchez 2007). El transnacionalismo es una categoría de análisis que concibe la producción social del espacio como un proceso de tres dimensiones: prácticas materiales espaciales (espacio vivido o producido); representaciones del espacio (espacio percibido); y espacios de representación (espacio imaginado) (Pardo Montaña 2019, 211).

La migración de SP a Bogotá ha supuesto un contraste profundo en las prácticas de relacionamiento, una profunda nostalgia por el territorio, el clima, la vida rural, la gastronomía y todo el paisaje físico y sonoro de la Costa Norte de Colombia, un territorio más relacionado cultural y económicamente con el Gran Caribe. Esta distinción regional es un fenómeno histórico que generó proyectos independentistas y guerras civiles.³⁶ En la década de los noventa del siglo XX generó el cambio del nombre de la región, antes llamada Costa Atlántica a Región Caribe como una forma de reafirmar esa conexión cultural y de corregir el gazapo de la ubicación no en la circunspección del

³⁶ Desde la colonia Cartagena y Bogotá habían mantenido rivalidad por la disputa del puesto de capital del Virreinato de la Nueva Granada, esta rivalidad reaparece en la guerra de los Supremos (1840 a 1842) un intento separatista de la Costa Caribe del mando centralista. El estado de Bolívar sería el último en ser sometido por el poder andino. En “Cartagena de Indias: de la Colonia a la República” Gustavo Bell Lemus (1991) abre una discusión sobre el tema que posteriormente aborda con mayor profundidad en “Costa Atlántica? No: Costa Caribe” (2006).

Océano Atlántico sino del Mar Caribe.³⁷ En Colombia ser costeño (de la Región Caribe) se suele contraponer a ser cachaco (de Bogotá) dos categorías socio antropológicas bien definidas en los imaginarios de los regionalismos. “Con la visión transnacional ‘las migraciones son movimientos espaciales y relaciones entre lugares que fundan diversos lazos económicos, culturales, políticos’; pero, sobre todo, simbólicos 2013 (Pardo 2019, 213).

Así la producción del espacio son las actividades y prácticas que los migrantes recrean en el espacio transnacional, lo cual origina nuevos sistemas reales e imaginarios del uso del suelo, transporte, comunicaciones y organización del territorio. La apropiación del espacio es la forma concreta en que las prácticas materiales lo ocupan, mientras que las prácticas simbólicas son la representación que hacen los migrantes mediante labores principalmente culturales que expresan y emplean su espacio, aunque esta apropiación significa también la producción de distintas formas territoriales con tintes de solidaridad social (Pardo Montaña 2019, 212).

El proceso de migración al que se ven abocados los miembros de SP y las estrategias de adaptación al nuevo contexto en las que la identidad previa se refuerza en una escena multicultural pueden ser entendidos desde las consideraciones de Castells sobre la “sociedad red”. Castells explica que la oposición entre globalización e identidad está moldeando nuestras vidas, en una “sociedad red” a la que nos ha inducido la reestructuración del capitalismo y las nuevas tecnologías de la información. Los rasgos de esta sociedad son la globalización de las actividades económicas que conllevan a la inestabilidad laboral y su individualización por “la transformación de los cimientos materiales de la vida, el espacio y el tiempo” (Castells 1999, 29). En este escenario, el de la sociedad red, las identidades se construyen como fuentes de sentido para el individuo y como distinción ante el otro. La identidad para Castells es la fuente de sentido y experiencia para la gente. Como escribe Calhoun:

No conocemos gente sin nombre, ni lenguas o culturas en las que no se establezcan de alguna manera distinciones entre yo y el otro, nosotros y ellos. [...] El conocimiento de uno mismo —siempre una construcción pese a que se considere un descubrimiento— nunca es completamente separable de las exigencias de ser conocido por los otros de modos específicos (Calhoun 1994, 9-10).

³⁷ El término Costa Atlántica fue gradualmente reemplazado por el de Región Caribe a mediados de la década de 1990 gracias a los aportes del historiador Gustavo Bell Lemus. Esta corrección fue apoyada por los políticos de la región pues favorecía las relaciones comerciales de la región con los países del Mar Caribe. La denominación de Costa Atlántica según se argumentaba, invisibilizaba a una región y la “limpiaba” de la carga negativa que se atribuía a lo caribe, como caníbal e incivilizado. Para más información consultar Gustavo Bell Lemus, ¿Costa Atlántica? No: Costa Caribe (2006).

Hay que considerar que en el caso de SP la música es parte de una “identidad previa”, la mayoría de sus miembros estaban inmersos en la cultura de la gaita antes de la migración. Esta “identidad primaria” es mediadora de la migración para el grupo original que viajó desde El Carmen de Bolívar. Mediadora tanto por la aspiración de que la gaita fuese la principal actividad en el nuevo escenario, y también porque darla a conocer fue el motivo de la salida del territorio de origen. Para SP esta identidad musical está anclada en el territorio de El Carmen de Bolívar y se reafirma en el nuevo contexto desde la diferencia con los otros estilos musicales que hacen referencia a otras localidades gaiteras. Ante la situación de desarraigo, sus bienes, riqueza, orgullo e identidad son la música gaita y el pueblo, este último entendido no sólo como un lugar geográfico sino como un entorno idílico donde permanecen los familiares, los amigos y un estilo de vida rural.

Recapitulando, el proceso de la migración hacia Bogotá de SP es motivado por la precariedad del mercado de trabajo de los músicos en sus regiones de origen. La forma o estilo en que SP interpreta su música es el resultado de los procesos de adaptación ante el proceso de migración desde un entorno rural al urbano. Desde un entorno caribe a uno andino, desde una cultura costeña a una multicultural y hacia un medio de trabajo dominado por grupos reconocidos en la tradición gaitera.

SP manifiesta dos tipos de estrategias de adaptación al nuevo entorno, unas fácticas para integrarse al nuevo entorno y unas de tipo psicológico para gestionar sus emociones. Una de ellas, presentarse con la etiqueta de sonido “agresivo” como estrategia de irrupción y entrada en la escena gaitera. Dentro de las estrategias psicológicas más sobresalientes está el refuerzo de la identidad primaria o previa ante el entorno multicultural. Se aprecia en las letras de sus canciones que expresan la nostalgia por el territorio rural idealizado, anécdotas, remembranzas de la vida del pueblo y que contrastan con los desafíos de vivir en la urbe.

PROPUESTA DE IRRUPCIÓN PARA INGRESAR A LA NUEVA ESCENA DE GAITA

SP denomina a su propio estilo como el sonido “agresivo”, “gaita explosiva”, “gaita fuerte”, “estilo carmero” o del “Carmen de Bolívar”. Este se ostenta como una forma de subversión a la tradición gaitera representada por Gaiteros de San Jacinto, Los Bajeros de la Montaña y Sigi Bunzi, grupos asentados en Bogotá. El estilo es claramente un asunto de identidad, identidad desde lo diferencial. Esta identidad se construye como parte del proceso personal de adaptación al contexto social urbano y a la condición de ser nuevos en la escena bogotana. En el escenario urbano se

fortalece una identidad musical en la que reafirman su conexión con el pueblo, El Carmen de Bolívar.

La identidad como producción de no identidad es abordada por Marcon (2012) en su investigación sobre el kuduro en Portugal. Una música practicada en Lisboa por inmigrantes provenientes de Angola, Cabo Verde, Guinea-Bissau, Santo Tomé y Príncipe:

Para finalizar, as músicas ou estilos que circulam em Portugal, nas discotecas e nos espaços de residência africanos, podem se tornar signos diacríticos de reafirmação de identidades e diferenças num contexto pós-colonial complexo, o que não significa que eles sejam determinantes, invariáveis e fixos. [...] O que permite concluir que, mesmo situacionalmente e provisoriamente, através de reiterados contrastes sociais ou formas de expressão cultural, um “outro” se coloca aí insistentemente em evidência a perturbar a estabilidade dos consensos homogeneizadores (Marcon 2012, 114).³⁸

El estilo que promueven también responde al público joven en Bogotá al que esperan satisfacer con una interpretación moderna. Esto último dicen lograrlo mostrando más virtuosismo duplicando las figuraciones, subiendo el tempo, lo que daría más vivacidad a la música (Son de la Provincia 2017). Su estilo musical responde a una búsqueda personal por un sonido en el que el virtuosismo de sus músicos y las letras de las canciones se enmarca como sonido carmero, quizás con influencias de interpretaciones de gaiteros de El Carmen de Bolívar, pero no una simple recreación de la tradición.

Al tratar de ingresar en una escena donde prevalecen los grupos de mayor reconocimiento y tradición su propuesta musical se presenta inicialmente como moderna, agresiva y estilísticamente marcada por el referente de su lugar de origen como garantía, aval de su tradición y de su autenticidad. Esta estrategia también se refleja en las letras de sus canciones, un rasgo que les caracteriza y que los ayuda a irrumpir en la escena capitalina.

Alex Muñoz expresa que antes de que el nuevo tamborero, Sergio Lara, entrara al grupo se sentía solo en su intención de establecer un estilo que acompañara el sonido particular que quería

³⁸ Finalmente, la música o estilos que circulan en Portugal, en discotecas y residencias africanas, pueden convertirse en signos diacríticos de reafirmación de identidades y diferencias en un contexto poscolonial complejo, lo que no significa que sean determinantes, invariables y fijas. [...] Lo que nos permite concluir que, incluso situacional y provisionalmente, a través de contrastes sociales repetidos o formas de expresión cultural, se pone insistentemente en evidencia un “otro” para perturbar la estabilidad del consenso homogeneizador. Traducción propia.

dar a su gaita, un sonido al que —como ya ha sido señalado— llamaron “sonido carmero”, “gaita agresiva” o “gaita explosiva”. Relataba la experiencia de la búsqueda por este sonido de esta manera:

[...] y antes me sentía solo, pero comencé con Sergio a configurar un estilo por casi dos años, dándole hasta dar con el acompañamiento para una gaita más agresiva, a través de eso fue que nos fuimos metiendo en la ciudad. Después de Los Gaiteros de San Jacinto, el segundo grupo mejor posicionado es Son de la Provincia (Son de la Provincia, entrevista 2017).

Con el acompañamiento del tamborero Sergio Lara, Alex Muñoz expresaba que finalmente logran el sonido de una gaita agresiva que les da la entrada a la escena gaitera en Bogotá. Este estilo se forja gracias a la composición de canciones en forma colectiva. Este proceso empieza generalmente cuando el cantante a partir de una experiencia personal propone una idea o temática para la canción, seguidamente el gaitero va diseñando una melodía que el tamborero comienza a acompañar, marcando los cortes, hasta que tiene la particularidad del sonido que buscan. Este relato resulta importante para entender la irrupción de los nuevos en la escena, con algo que curiosamente llaman gaita agresiva, vemos aquí las estrategias de subversión de los recién llegados a las que se refiere Bourdieu:

Aquellos que, dentro de un estado determinado de la relación de fuerzas, monopolizan (de manera más o menos completa) el capital específico, que es el fundamento del poder o de la autoridad específica característica de un campo, se inclinan hacia estrategias de conservación —las que, dentro de los campos de producción de bienes culturales, tienden a defender la ortodoxia—, mientras que los que disponen de menos capital (que suelen ser también los recién llegados, es decir, por lo general, los más jóvenes) se inclinan a utilizar estrategias de subversión: las de la herejía. La herejía, la heterodoxia, como ruptura crítica, que está a menudo ligada a la crisis, junto con la doxa, es la que obliga a los dominantes a salir de su silencio y les impone la obligación de producir el discurso defensivo de la ortodoxia, un pensamiento derecho y de derechas que trata de restaurar un equivalente de la adhesión silenciosa de la doxa (Bourdieu 2002, 121).

Esta nueva gaita que propone SP, la que describen como un sonido más acorde a la juventud, existe en contraposición a un sistema anterior. Fernández (2012) considera esta confrontación de un sistema de interpretación “moderno” y uno “antiguo” en la gaita, como etiquetas que permiten a los músicos de gaita representar su historia. El sistema antiguo se ve como una práctica en extinción pues ya han muerto o son ancianos los gaiteros mayores. El estudio de Fernández (2012) enfocado en San Jacinto concluye que, se aprecia un desuso en las prácticas musicales entre las que destaca: las ocasiones de interpretación, la dirección de sentido de la música, las posibles combinatorias de los instrumentos, los ritmos y las melodías. Para la autora lo moderno y lo antiguo tienen una relación simbiótica y dependiente; el sistema moderno requiere de la existencia de un pasado

glorioso para legitimarse, lo antiguo a su vez vive de lo moderno pues los músicos de esa modernidad son los que están trabajando en hacer visible y rescatar lo antiguo.

Actualmente los conceptos asociados a la práctica antigua de la gaita están saturados de una intensa simbología de poder apreciable en las representaciones y el uso de la imagen de los gaiteros ancianos o gaiteros mayores para promocionar la gaita con las etiquetas de tradicional, autentico, indio, negro. Estos discursos llegan a los lugares de origen de la tradición transformando el uso y valor de la música. Así las músicas tradicionales se están mediando desde un orden intercultural (entre lo local y lo transnacional) de relaciones sociales, estéticas, políticas y económicas.

SP expresa que todo su repertorio es propio, y que no reproducen los temas de Los Gaiteros de San Jacinto que son los que más tienen repertorio grabado. Manifiestan que no siempre hay que tocar canciones antiguas como “La Candelaria” o “La Maestranza”³⁹. Aunque a veces el público les exige temas tradicionales, estos son interpretados con el estilo de Alex Muñoz que toca la gaita hembra. Expresaban su visión del grupo con las siguientes palabras:

Queremos sorprender al público y ya estamos trabajando en el nuevo CD en el que incluiremos bailes cantados, sones, porque anteriormente los sones de vallenato eran sacados de los sones de gaita estamos rescatando esos sones viejos que la gente ya no escucha y ponerlos en un estilo de gaita más moderno, más acorde con la juventud que le gusta la gaita (Son de la Provincia, entrevista 2017).

SP ha organizado diversos espacios para la gaita como el Encuentro de Gaitas en la Capital. En la entrevista realizada a Laura Ortiz donde se llevó a cabo el II Encuentro de Gaitas en la Capital, ella apuntaba que era un evento “organizado por y para los gaiteros bogotanos” (Ortiz, entrevista 2017). Otro evento organizado por SP en Bogotá fue, La Colosal Fiesta Gaitera, un programa realizado en septiembre de 2017 en el barrio Chapinero y al que asistieron alrededor de cuatrocientas personas. Contó con la actuación de SP y el grupo Sigibunzi, acompañados por el maestro gaitero Juan de Dios Narváez, quien viajó desde Cartagena de Indias.

4.3. LA RUEDA DE MADRID

Para hacer rentable su viaje a Madrid en 2015, David Meza actualmente gaitero de RM, trajo instrumentos del conjunto de gaita desde Colombia, y de esta forma conoció a Diego Garnica quien

³⁹ Temas musicales de Los Gaiteros de San Jacinto frecuentemente tocados en el repertorio gaitero.

en ese momento era baterista del grupo La Criba y en la actualidad es gaita macho en RM. Diego Garnica le propuso entonces hacer una rueda de gaita en Madrid, a la cual asistieron músicos reconocidos de la escena musical de folclor colombiano: el gaitero cartagenero William Carreazo, el percusionista Shangó Dely y el tamborero Álvaro Llerena. David Meza en la entrevista que mantuvimos el 18 de octubre de 2017 recordaba que llegaron muchas personas a ver y escuchar lo que traía de Colombia.

Entre los asistentes estaba Shangó Dely, quien mencionaba en la entrevista realizada el 18 de octubre de 2017 en Madrid que recientemente había llegado a Madrid David Meza, un gaitero reconocido por ser el gaitero de la Universidad Nacional, que había aprendido con Los Gaiteros de San Jacinto. David, como lo refiere Dely, fue recibido con entusiasmo por tener el sello de autenticidad al haber sido enseñado por Fredys Arrieta de Los Gaiteros de San Jacinto. Podemos suponer que, de David se esperaba una interpretación particular, quizás reproductiva de Los Gaiteros de San Jacinto; o por el contrario, una actualización de lo que está sucediendo con la gaita en Colombia por su trabajo con músicos como el León Pardo, que llama a su música cumbia ácida relacionándola con el *acid jazz*. Tras su visita también se aprecia que el encargo de instrumentos folclóricos es una actividad frecuente en la escena por la dificultad que supone importarlos desde Colombia y es la forma en que se sustentan estas necesidades de bienes materiales que se producen en Colombia.

Esta primera rueda en Madrid atrajo y agrupó a todo el círculo de amigos colombianos y españoles alrededor de los músicos que participaron: todos ellos eran personas interesadas en la música latina, la percusión o la gaita. La rueda de gaita organizada por Diego Garnica fue un espacio para el encuentro y el reconocimiento de los que posteriormente serían parte del proyecto.

Posteriormente David Meza invitó a Diego Garnica a visitar la Región Caribe colombiana y sus festivales de música de gaita. Al regresar del viaje a Colombia Diego le propuso a David regresar a España, una propuesta que también le hacía su propio hermano y que finalmente motivaron la decisión de migrar, aunque no planeaba quedarse durante una larga estancia en España.

Hasta la conformación de RM no había un grupo de gaita estable en Madrid, aunque estaban los músicos de la escena de músicas tradicionales colombianas que he mencionado. Sin embargo, el trabajo cultural del colectivo Chico Trópico liderado por Pedro Buschi y Sara Brito García abrió

el espacio para la cumbia y preparó el gusto musical para la gaita, tal como se expuso en el conversatorio “La cumbia irresistible” organizado por el Instituto Colombiano Caro y Cuervo en España el 17 de septiembre de 2019 en el Bar El Intruso.

El periódico *Colombia* de carácter mensual que se distribuye entre el colectivo colombiano radicado en España, reseñó el conversatorio y en su nota resalta el trabajo pionero de Chico Trópico y Guacamayo Tropical:

El laboratorio de los primeros días se encontró con que a la gente le gustaba el ritmo, una forma de diversión diferente a la típica fiesta latina, que agrupaba no solo disyosqueis, también productores y músicos que empezaba a crear y a fundar esas manifestaciones artísticas novedosas. A la cumbia se le debía dar la importancia que tenía, en espacios importantes de Madrid, y así sucedió. La cosa sicológica y digital y las mezclas han logrado que la cumbia se incluya en la programación regular madrileña; un resultado que se debe agradecer a aquellos músicos tradicionales que han luchado por mantenerlo vigente y a plataformas como Chico Trópico y Guacamayo Tropical, que han logrado visibilizar el ritmo en el escenario madrileño. El sonido tradicional y el digital, enaltecen el valor de la cumbia (Colombia 2019).

Desde 2010 Chico Trópico con su trabajo como gestores culturales logró acercar la electrocumbia, los picós o grandes equipos de sonidos a diferentes distritos de Madrid. Además con su estudio de grabación rodante y el proyecto la COSA (Centro Organizado de Sonido Ambulante) facilitan la integración comunitaria y visibilizan la música de los barrios a través de la mezcla y publicación de esta música en su plataforma web.

En el 2011 nace el dúo de disyosqueis Guacamayo Tropical conformado por los colombianos David Echevarría y Andrés Ramírez y en sus fiestas electrónicas pinchaban música colombiana y entre ellas éxitos de la gaita. Tanto Guacamayo Tropical como La Rueda de Madrid, por su pertenencia a distintos colectivos de arte y activismo político, comparten un rango de público de personas entre los treinta y más años, vinculados y comprometidos con la situación política en Colombia, además de los que se capta en las fiestas electrónicas o de cumbia.

En la escena cumbiera madrileña se hallan entre otros, la emisora online Radio Gladys Palmera, los músicos Chicha Libre, Meneo, Los Piraña y los colectivos musicales Caballito o Conspiraciones Tropicales. Este último reúne a grupos de electrocumbia como Sonidero Mandril, Malaria, Nativo, Candeleros y Guacamayo Tropical.

INDIGENISMOS Y AFRICANISMOS EN LA ESCENA EN MADRID

La escena en Madrid conjuga unos valores especiales, expresados en una concepción de la vida, de la espiritualidad, de la naturaleza y de la propia identidad que parecen ser una mezcla entre el indigenismo y los ideales alrededor de la música electrónica.

En Colombia las ideas de la sabiduría ancestral indígena y los africanismos se han fortalecido desde los años noventa a partir de la identificación del país como multicultural en la Constitución de 1991 y las políticas subsecuentes como ya se ha señalado. Estas políticas tomaron forma de publicidad mediática, de lineamientos educativos, de aplicación de un enfoque diferencial para apoyar a las personas autoidentificadas como indígenas y afrocolombianos y el crecimiento de ONGs encauzadas en trabajar por esta población (Sarrazin 2015). Según Urrea (2011) las medidas para incluir lo étnico como categoría institucional están motivadas por la presión de organizaciones como la UNESCO, el Banco Interamericano de Desarrollo o el Banco Mundial.

La alteridad nativa ha tomado un lugar preponderante en las representaciones sociales sobre la diferencia cultural, y sirve para imaginar la encarnación de una serie de ideales, valores o intereses que son en realidad los de la población indigenista. Este proceso, como vimos, no es nuevo ni es local. Nuevo, aunque tampoco local, es el concepto de “espiritualidad indígena” mediante el cual se idealiza una alteridad. Esta espiritualización, aunque aparentemente cumpla una noble causa, es una forma contemporánea de conversión de la diferencia en términos atractivos para el consumidor “culto” de la era global: ese yo que constantemente busca (y consume) donde sea, incluso más allá de cualquier tipo de frontera y en cualquier lugar del planeta, diferentes elementos que le permitan realizarse, evolucionar o sentirse mejor (Sarrazin 2015, 179).

El indigenismo al que se refiere Sarrazin (2015) es un movimiento discursivo de valoraciones positivas y actitudes alrededor de lo indígena como fuente de sabiduría que se supone necesaria para la sociedad occidental. En Colombia al igual que en Chile, Francia, Islandia, Holanda o Estados Unidos es promovido por urbanitas intelectuales en su mayoría de clases medias y altas, con un alto nivel de educación superior y con acceso a los mismos arquetipos de las identidades, de lo que se concibe como occidental y la alteridad representada en el mundo indígena, el oriental y el africano a través de los medios de comunicación y la literatura. El indigenismo conforma lo que Castells (1999) llamaría una “red descentralizada” a partir de intereses y valores compartidos, entre los que se podrían nombrar la apreciación de lo multicultural, el ecologismo, los viajes, el interés por la salud, el bienestar personal y por la espiritualidad.

Aunque contradictoriamente se establezca un antagonismo con el mundo occidental y sus instituciones, el indigenismo de la última década emerge desde la imposición de las organizaciones globalizantes y del flujo de información a través de los *mass-media*. Estar a la vanguardia intelectual en la nueva cultura global y neoliberal es consumir y admirar el pluralismo cultural y su diversidad de religiones o espiritualidades (Hall 1997).

El insumo con el que se construye el discurso de la música de gaita en Madrid bebe de estas corrientes que en Bogotá ha tomado bastante fuerza. En Bogotá el indigenismo se aprecia en diferentes prácticas, desde el consumo ritual de yagé y marihuana, el auge de sistemas religiosos de inspiración afro, prácticas terapéuticas y de sanación, una mezcla del indigenismo con el orientalismo a través de la reinterpretación del mundo indígena desde conceptos de la literatura orientalista; la práctica de yoga junto al misticismo indígena (Weiskopf 2002; Uribe 2002, James, Jiménez y Páramo 2004; Uribe 2008; Perilla y Corredor 2009; Sarrazín 2015; Castro 2016).

Cabe anotar que el consumo de alcohol o marihuana no es exclusivo de la escena de Bogotá y Madrid ni su rasgo más característico, pues existe una constante comunicación y negociación de las prácticas entre las escenas. Sin embargo, contrasta con la percepción que tienen las generaciones anteriores de gaiteros en Montes de María sobre la marihuana y para quienes el alcohol era la sustancia aceptada para tomar valor, demostrar su hombría y disfrutar la fiesta de gaita.

En España 2.940.000 personas consumieron cannabis a lo largo del 2016 según el Observatorio Español de las Drogas. Las leyes que rigen su consumo han tomado como referencia la Ley del tabaco que prohíbe su consumo en sitios cerrados y acepta una dosis personal, su consumo en clubes y la siembra. Mientras que en Colombia en 2019 el Gobierno anunció regular la dosis mínima, aunque en 1994 fue despenalizada la dosis personal y en 2016 fue legalizado el uso medicinal de la marihuana. Desde la década de 1980 los programas bilaterales entre Estados Unidos y Colombia en la lucha antidrogas se realizaron sendas campañas publicitarias para prohibir su consumo como parte del plan antidrogas que en los noventa se llamó Plan Colombia. Que ha funcionado “sobre todo desde la finalización del proceso de paz con las FARC en el 2002— como una estrategia de contrainsurgencia y fortalecimiento del Estado, dentro de la cual la ‘guerra contra las drogas’ ha ocupado un lugar prioritario” (Tickner y Cepeda 2011).

Al participar en una de las ruedas en Casa de Campo de Madrid pude observar cómo otros músicos que están aprendiendo a tocar se integraban tocando el llamador o cantando, algunas personas sobre todo las más familiarizadas con la gaita bailaban y otras palmeaban, observaban o grababan con sus móviles. Era un ambiente abierto y amigable en el que además se compartía el consumo de cigarrillo, ron, cerveza y marihuana al igual que en las parrandas en el Caribe se ofrece amistosamente participar, pero en mi experiencia en los dos escenarios en Madrid hay menos o ninguna presión a consumir que en el Caribe donde negarse a consumir el ron ofrecido puede ser visto como una señal de rechazo a la persona o al evento.

El testimonio de una persona en el trabajo de Sandra Ramírez (2009) sobre el “jipismo criollo” en las décadas de 1960 y 1970 en Colombia revela que el retorno a los principios y estilo de vida indígena fue parte de los ideales del movimiento en el país: “El jipismo no era un movimiento homogéneo, fue algo tan grande que abarcó todo. Abarcó las artes plásticas, la música, los cambios sociales, la religión, la salud, la ecología, la liberación sexual, el respeto por la naturaleza, la parte antropológica de regresar a los indios” (Ramírez 2009, 38).

Para las personas colombianas entrevistadas en las distintas escenas de este estudio la música de gaita es considerada la representante musical de Colombia por su originalidad⁴⁰ nativa frente a otras músicas que exponen un proceso de construcción y cambio más reciente y que han sido consideradas en algún periodo de la historia del país como síntesis de la colombianidad, como por ejemplo el bambuco o el vallenato⁴¹. David Echevarría del dúo de disyosqueis, Guacamayo Tropical es oriundo de Bogotá, fue criado en Nueva York y en el momento de la entrevista residía hacía 20 años en España. Para él la gaita representaba a Colombia por su sonido único y su pasado ancestral indígena.

La música de gaita representa a Colombia, porque es única es auténtica, o sea el sonido de la gaita colombiana, la gaita indígena [...] es que leí inclusive la historia, porque dicen que la cumbia no viene

⁴⁰ Gaitas de cabeza de cera se han encontrado desde México hasta Venezuela, pasando por el corredor del Darién, aunque solo en Colombia se continúa tocando de manera extendida.

⁴¹ Blanco (2009) explica el paso de la identidad nacional musical representada hasta principios del siglo XX en el bambuco de la región andina a las representaciones de lo alegre y tropical a partir de mediados del mismo siglo con la música del Caribe colombiano.

de los negros, sino que ya estaba en Colombia con esta tribu y ellos tocaban con otros instrumentos similares [...]

Entonces yo creo que la gaita es un sonido único y representa a Colombia, colombiano que sepa de música de verdad reconoce ese sonido donde sea, porque desgraciadamente tu entras aquí a locales de colombianos y hablas de Totó la Momposina y no tienen ni idea de quién es Totó La Momposina y hablas de otros artistas que no aportan nada a la cultura y si los conocen, entonces estamos aquí luchando con eso porque hay mucha gente con mucho desconocimiento a esa música tan hermosa que tenemos (Echevarría, entrevista 2016).

David Meza mencionaba su interés por el tipo de interpretación de los pueblos originarios:

Si uno se adentra más en el origen de la gaita, del instrumento encuentra que los indígenas de Santa Marta o los antiguos zenúes o incluso aparecen en ciertos pueblos tocan otras gaitas, no como las gaitas convencionales largas, las que se tocan en los festivales sino otro tipo más cortas, más pequeñas, maraquitas más pequeñas como tocan los *kogui* o los *Kankuamo* que digamos que tocan música que no encaja dentro del repertorio pero es música de gaita pero ya puramente del mundo indígena y está por fuera de lo que se ha categorizado. He visto videos y he hablado con otras personas que si han tenido ese acercamiento a esa forma y por eso me ha interesado y he investigado un poco pero no he podido llegar a estar con koguis tocando por ejemplo o unos kankuamos o gente así como del campo puramente que tienen sus gaitas hechas de otras medidas, otros agujeros, otros tamaños que dan un sonido diferente (Meza, entrevista 2017).

David Meza destaca en su relato que los *kogui*, los *kankuamo* y los antiguos *zenú*, todos aborígenes de la Región Caribe colombiana, interpretan gaitas con diferentes medidas y hacen una música que no encajaría dentro del repertorio de gaita de los festivales, pues pertenece puramente al mundo indígena. No ha observado en vivo estas interpretaciones, pero está interesado y ha investigado a través de videos y personas que si lo han hecho. Como mencioné anteriormente en la formación musical de Meza, su estancia en el Urabá con el tamborero Emilsen Pacheco estuvo concentrada no solo en aprender del tambor sino de su estilo de vida rural y lo considera un maestro de la vida. Del mismo modo para Diego Garnica y Shangó Dely la visita a los pueblos gaiteros y la convivencia con las personas de la tradición musical es un modo de inmersión no solo en la música sino en los valores culturales y la idiosincrasia de las comunidades afrocolombianas e indígenas.

Veamos la respuesta de una asistente colombiana al concierto de Paíto en el Café Berlín el martes 12 de julio 2016. Ella resaltaba el vínculo que los sonidos de la música de gaita tenían con África y con el mundo indígena y narraba su experiencia performativa con la música de gaita refiriéndose a cómo estas “raíces” a su vez le conectaban con su propio ser y las sensaciones que tenía al escuchar la música:

Pues, bueno [La gaita] es un instrumento que viene de antiguo de las raíces africanas, indígenas, realmente viene de las raíces indígenas y se juntó con las raíces negras que llegaron entonces es

bastante tradicional, [...], pues el baile es sintiendo mucho la conexión con la tierra, [...] Muy unida a la tierra, mucha raíz, siento como si mis piernas fueran, se enraizaran hacia el interior y los siento dentro (Asistente concierto de Paíto en Madrid, conversación 2016).

Arnold Aguilar es un músico colombiano de tradición bullerenguera, establecido en Madrid donde ha tocado gaita esporádicamente, pero es más conocido por trabajar como intérprete de vallenatos y música salsa. Tuve la oportunidad de entrevistarle en el concierto de Paíto en Madrid el 12 de julio de 2016. En esa ocasión opinaba que en Madrid se valora más la gaita y se la percibía como una música más contemplativa conectada con el mundo indígena y la naturaleza; mientras que en Colombia se la asociaba con la fiesta, el baile, el desenfreno, con el show del final del evento que en Colombia se le llama “hora loca”, en el que los asistentes se disfrazan con máscaras, pelucas de colores y se exagera el baile en una emulación del carnaval.

Yo lo que puedo concluir es que la gente ese tipo de música lo valoran más acá afuera que en el mismo Colombia, yo destaco eso, mucha gente no conoce lo que es vivir el concepto de la gaita, mucha gente no... simplemente tócame el “Coron Coro”, algún tema que se acuerdan porque lo grabó Emilia Herrera, porque lo grabó Los Gaiteros de San Jacinto. Piensan en la música de gaita como la música del desorden, yo creo que la gente ha estigmatizado un poco el tema, el concepto, de la música de gaita como música del desorden, de “hora loca”, es lo que mucha gente ignorante que no sabe que la música de gaita es una música muy bonita, muy extensa, que no es de desorden, que es una música de apreciación.

[...] la gaita como instrumento es ancestral... un instrumento de la naturaleza que simula el cantar de los pájaros etc.... entonces yo creo eso que en Colombia nosotros los colombianos... muchos de los colombianos no valoran la música, la tienen como una música de vacile de desorden (Aguilar, entrevista 2016).

En Madrid las presentaciones de música de gaita de RM se realizan en bares y discotecas donde habitualmente se escucha pop, rock, electrocumbia y música electrónica como el *house*. La música de gaita en Madrid se presenta como un elemento exótico y se resaltan sus rasgos indígenas y africanos. Carvalho (2003, 16) reflexiona que, en “tiempos de canibalismo musical”: “hay una especie de tedio constitutivo en los consumidores de los países ricos, los cuales necesitan en cada momento canibalizar tradiciones culturales de cualquier parte del mundo para mantener una sensación de vitalidad en su cotidiano desacralizado por el orden del capital”.

David Echevarría de Guacamayo Tropical explicaba cómo es su proceso de experimentación y creación con músicas latinoamericanas. Sobre la base de alguna canción *house*⁴² introducen sonidos de gaita o algunos compases de músicas del Caribe colombiano entre otras músicas para crear nuevas piezas.

Nosotros lo que hacemos es que cogemos la música de raíz colombiana y la remezclamos con sonidos electrónicos o indagamos en los nuevos estilos de música electrónica que tienen mucha remezcla con sonidos de raíz latinoamericanos, no solo la costa colombiana sino todo Iberoamérica porque si, llega hasta México y salen sonidos de todas partes no, todo muy ritual, muy indígena, porque la gaita es un instrumento ancestral para nosotros. La música de gaita representa a Colombia, porque es única es auténtica, o sea el sonido de la gaita exótico, la gaita indígena. La gente en Madrid percibe la música de gaita como algo místico y por eso las fiestas de Guacamayo Tropical están cogiendo tanta fuerza porque nosotros nos atrevemos a poner música de varios artistas [...] y esa gente a las cuatro de la mañana empieza uno a meterle ese sonido de tambora y de guacharaca y de maracones y la gente empieza a entrar en un estado como de trance, ¿no? Es música ritual, música ancestral no es como el merengue, esto es música que lleva desde el descubrimiento, desde la invasión, diría yo más bien, a nuestro precioso país (Echevarría entrevista, 2016).

En este relato según las palabras de David Echevarría, el sonido que intentan proyectar es “ritual, indígena, ancestral”. Para Echevarría la música de gaita colombiana es un sonido místico y exótico que propicia un estado de trance por ser originalmente una música ritual y ancestral. Vemos aquí una doble relación, el trance como parte de la ritualidad indígena y el trance o estado de excitación que se persigue con la música electrónica. En ambos mundos es un mecanismo de expansión de la conciencia, que se alcanza a través de la estimulación con alucinógenos o a través de distintos recursos como el baile extenuante y la música. En la electrónica se suman a estos recursos: las luces y la intensidad del volumen.

La Rueda de Madrid denomina a su sonido “gaita psicodélica” – como se ha señalado con anterioridad–, se promociona en redes sociales virtuales con material audiovisual en YouTube y Facebook con etiquetas que se refieren a la fusión de elementos africanos y colombianos o por separado a elementos africanos, colombianos, tropicales o caribeños. Algunas de esas etiquetas son: África y Colombia, afro *colombian beats*, Caribe y África, gaita colombiana, Colombia, tropical

⁴² Este proceso de creación lo explica Hewitt (2009) en su libro *Composition for Computer Musicians*: En la música actual la repetición se ha convertido en una de las mayores fuerzas en la construcción de estructuras musicales. La unidad de repetición generalmente es llamada *loop*. En algunos estilos musicales como el *house*, *techno*, el contenido musical puede ser normalmente reducido a una serie de simples *loops* que han sido ingeniosamente combinados por el productor para crear una completa pieza musical (Hewitt 2009, p. 161).

diáspora, *afro music*, diáspora africana, *tropical bass*, *tropical beat*, caribe, música colombiana. Las que se refieren al afrobeat: *world beat*, *afro beat*, afro, *global beats*. Las que vinculan su sonido con algo nuevo, con la cumbia y con un tipo de música del mundo: *world music*, *global beats*, electrónica, cumbia psicodélica, tribal, *alternative*, nueva gaita.



Imagen 4. Álbum *El Indio Conakry*. Facebook de RM.

A partir del 2019 con el lanzamiento de *El Indio Conakry*, es más evidente la pretensión de la fusión de elementos en RM. El nombre del álbum es un juego de palabras que hace alusión a un “indio” refiriéndose a un indígena nacido en Conakry, la capital de Guinea, de donde es oriundo Aoubakar Sylá, uno de sus percusionistas.

A través de todo este material vemos como el colorido de las prendas de vestir y de la publicidad en general mantienen una unidad gráfica y una unidad temática resaltada por las etiquetas de *psicodelia*, *afrobeats*, *tropical diaspora*, *afrocolombian music*, por lo menos durante los años 2016 a 2018. Una imagen “tropical”, de baile y fiesta.

Las prendas de vestir son realizadas en Colombia por el menor coste que supone su fabricación en este país y se confeccionan con telas senegalesas compradas en Madrid. Este es un ejemplo de las prácticas que sustenta el vivir transnacional del grupo. Además esta imagen tropical es patrocinada por una marca que además de ropa produce zapatos y gorras.

El ingreso de la gaita a través de la escena de la electrocumbia y de la escena alternativa de la electrónica es posible por la puesta en valor de su carácter étnico y de la performance del baile que se alinea con los valores y experiencias que promueve esta escena. En Madrid se aprecia la

conjunción y sobreproducción de discursos que relacionan los imaginarios del indigenismo, con los de la música electrónica.

Los sonidos de la gaita se comercializan a través de estereotipos o representaciones exóticas con etiquetas como *world music*, *afrobeat*, música tradicional, música folclórica o música popular. Estos términos del mercado pretenden contener al otro musical, al no occidental. Pero vemos que estas categorías resultan problemáticas a la hora de definirse, se solapan y las músicas se escapan de las taxonomías y definiciones todavía al uso en la etnomusicología. Por ejemplo, la tan argumentada oralidad como característica de lo folclórico, tanto como método para la enseñanza como parte del proceso de difusión, es sustituida por las partituras en manuales, los discos y videos en las plataformas digitales de música. También, el considerar lo folclórico como un producto de creación colectiva no se corresponde con las nuevas dinámicas en las que operan muchas músicas de tradición folclórica. En el caso de la gaita en la actualidad los autores registran ante la ley sus canciones para obtener las regalías, derivadas del derecho de autor. Sin dudas, los procesos de transformación se aceleran cada vez más.

CAPÍTULO 5 PERFORMANCE EN LAS ESCENAS DE MONTES DE MARÍA, BOGOTÁ Y MADRID

CAPÍTULO 5 PERFORMANCE EN LAS ESCENAS DE MONTES DE MARÍA, BOGOTÁ Y MADRID

Tal como he anotado en el estado de la cuestión de esta tesis, la investigación sobre la música de gaita se ha encauzado en describir su ritmo, armonía, melodía e instrumentos, en la agrupación Los Gaiteros de San Jacinto y en la población de San Jacinto dejando de lado la parte performativa y el estudio de las escenas. Este apartado pretende subsanar ese desequilibrio y ofrecer una mirada al interior de la escena transnacional a través de la observación de los tres grupos de gaita objetos de estudio y la performance del baile observada en algunos eventos.

En este capítulo me adentraré en las diferentes formas que toma la performance y los espacios donde se práctica como el festival y las ruedas de gaita. Desde la línea de los *festival studies* para Getz (2012) el concepto *festivals* comprende un conjunto de conmemoraciones culturales y rituales de carácter alegre, público y festivo que celebran periódicamente acontecimientos religiosos o profanos en los que se favorece la convivencia y que implican performances musicales y artísticas (Moreno 2019). En el campo de los estudios sobre la transformación de las celebraciones y las performances los festivales han sido analizados tanto como contextos de performance y cambio musical y como espacios para la producción, circulación y consumo de la música. También se ha estudiado el espacio del festival en su faceta instrumental para la movilización social e ideológica, para promover valores como los relacionados con la integración social, la identidad, la interculturalidad y la formación musical (Moreno 2019).

En el estudio de las audiencias aunque se pueden establecer contactos en más de un evento con un círculo más o menos constante de seguidores de los eventos de gaita, la mayoría de los asistentes constituye una población flotante. Por ejemplo a la presentación que realizó La Rueda de Madrid el 8 de noviembre de 2017 en la Sala Caracol en Madrid, al que asistieron más de 400 personas, muchos respondieron que asistieron por curiosidad, por acompañar a alguien o porque solían frecuentar esa sala de conciertos.

Presento en este apartado sobre la performance de la escena transnacional algunas de las conversaciones que sostuve con los asistentes mientras esperábamos que empezara el evento, al final o incluso en los recesos entre uno y otro artista. Como señalé en el capítulo *La recolección, la codificación y el análisis de los datos*, desde el año 2016 comencé a estudiar el circuito transnacional

de gaita desde Madrid. Al ser Madrid la ciudad en la que residí desde el año 2015 poseo un mayor registro de información de esta localidad, pues he podido asistir a más eventos y familiarizarme más con las personas de la escena.

Mi estancia en Colombia se concentró en entrevistas y eventos puntuales en Bogotá y Montes de María en el invierno de 2017 y 2018. En ellos traté de integrarme rápidamente a las dinámicas de participación de la performance, entrevistar a los músicos, grabar en audio y video los conciertos y el baile de los asistentes y en lo posible conversar con los asistentes. En Ovejas el evento central es el Festival Francisco Llerene que se realiza en octubre. En este periodo del año debo renovar mi estatus legal como estudiante extranjero y mi matrícula académica, son asuntos impostergables por lo cual viajar en esta fecha no me fue posible. Por tal motivo no pude presenciar la performance del baile en Oveja. Como una fuente documental para abordar el caso de Ovejas utilicé los registros en video del festival disponibles en YouTube y los relatos de los gaiteros de la escena que entrevisté.

Para realizar las tareas de análisis seleccioné de cada grupo un merengue – el ritmo más rápido y bailable– en el que se apreciara visual y auditivamente las características de la interpretación. “El trasnocha perro” de Los Gaiteros de Ovejas, “La cajita de la encomienda” de Son de la Provincia y para el caso del grupo La Rueda de Madrid, el mejor video que a la fecha de mi búsqueda cumplía con estos requerimientos fue “El rurrú”, realizado con el patrocinio de la cerveza Mahou, Matadero Madrid y MondoSonoro en el marco de las festividades de San Isidro y publicado en YouTube el 9 de mayo de 2018.

5.1. BOGOTÁ Y MONTES DE MARÍA

Para exponer la performance de la gaita en Montes de María he tomado los videos del grupo Gaiteros de Ovejas realizados en esta región y la de otros grupos en los que se pudiera observar las personas del público. Gran parte de los videos de gaitas en Montes de María son de los festivales de gaita. Al igual que en el evento Gaitas en la Capital organizado por SP en Bogotá, la dinámica de concurso predispone al público a una actitud de observación para valorar la calidad de las interpretaciones. Sin embargo en el festival de Ovejas existe una categoría para el baile en pareja. En esta modalidad del festival encontré varios videos en los que se observa una pareja ataviada con el vestido tradicional de la cumbia: la mujer con falda larga y amplia de colores vivos, blusa a los hombros, arreglo de flores en la cabeza y un mazo de velas encendidas en la mano derecha. El

hombre con el traje de camisa y pantalón blanco, con pañuelo al cuello, sombrero vueltiao, mochila de fique en colores y abarcas tres puntá. La pareja baila acompañada de un conjunto de gaita.

Tal como lo describieron varios de mis informantes fuera de la tarima del festival suceden ruedas que se convocan de manera espontánea. En estas como las que observé en Bogotá el objetivo de los que van uniéndose a la dinámica es poder tocar algún instrumento y para el resto de las personas afuera del círculo, observar los tipos de interpretación más que bailar. El baile no siempre conlleva hacerlo en pareja y las personas pueden simplemente seguir el ritmo balanceándose de lado a lado durante una rueda, animar con gritos de guapirreo⁴³, aplaudir, o simular el baile en pareja. En el video “Bailando Gaita en Ovejas 2007” (Pauljaguar 2007) –publicado en el canal Pauljaguar en YouTube – se puede ver a una pareja en el concurso de pareja bailadora en el Festival Francisco Llerene. Bailan una cumbia “la comba el palo” y luego una puya “La flor del melón”.



Imagen 5. Pareja de bailarines en el Festival Francisco Llerene. Ovejas, octubre de 2007. Foto a partir del video en YouTube (Pauljaguar 2007).

Según Ana María Tamayo (2013) la cumbia hace parte de los objetos de la colombianidad. En la construcción de los discursos alrededor del baile de la cumbia está la idea de una identidad

⁴³ “El sonido jubiloso o de emoción profunda que profieren los vocalistas o los bailadores” (Sánchez 2017, 57). El guapirreo es una expresión de las sábanas de Córdoba, Sucre para animar la música de las bandas de viento.

criollo-mestiza Sin embargo, resalta Tamayo que en la performance de este baile se refleja un proceso de blanqueamiento.

Por ser de tempo moderado y con un baile de no contacto, con las mujeres vestidas completamente, y en una actitud orgullosa y altiva, la cumbia como música refleja un proceso de blanqueamiento, que pasa de la efervescencia erótica de los bailes rápidos asociados a lo negro, y por ende a lo salvaje, de músicas como el fandango, el mapalé o la puya, para llegar a una música tranquila, mesurada, controlada, altiva y elegante, perfecta para la simbolización de una Colombia civilizada. Mientras las mujeres en la cumbia van vestidas con falda hasta el piso y blusa, en otras músicas más racializadas hacia lo negro, como el mapalé, las mujeres van menos vestidas, bailan con movimientos más frenéticos y con una mayor exaltación del cuerpo, lo que no los hace idóneos para ser reconocidos como símbolos del alma nacional. Visto así en conjunto, la memoria de la "cumbia" constituye un atractivo y poderoso relato de un proyecto exitoso de construcción de una nación [La memoria de la cumbia funciona entonces como un correlato de la historia de la nación, y sirve como legitimadora de ese imaginario de nación heredado de la Constitución de 1886. No obstante, cabe preguntarse: ¿cómo encaja esta memoria dentro del discurso de nación propuesto por la Constitución de 1991?] (Ochoa 2016, 47-48).

Tal como lo describe Ochoa (2016) la cumbia en Colombia ha sido usada como correlato de la nación mestiza concebida así por la Constitución Política de 1886. Si bien como he señalado anteriormente la nueva Constitución de 1991 generó una serie de acciones políticas y culturales de reivindicación de lo indígena y de lo afro y en la performance de la cumbia se recrean los estereotipos de la unión amigable de las “razas” y de las formas “educadas” y aceptables del baile. En la apropiación de la gaita en Bogotá se imita esta idea de baile tradicional costeño que se popularizó en la región Andina a mediados de la década de 1950. Recordemos que Los Gaiteros de San Jacinto acompañaban el grupo de danzas conformado por Delia Zapata Olivella en esta década, que sus escritos y los de su hermano circularon ampliamente en el mundo académico, la radio y la televisión y además, en este mismo periodo los ritmos costenos alcanzaron notoriedad amén de las adaptaciones en formato de la big band. Otro escenario donde la cumbia se representa periódicamente en Colombia es a través de los reinados y festivales de la cumbia y del carnaval de Barranquilla. Estas imágenes del baile de la cumbia que se ha tomado como epítome de la música costena circulan como marcas de nación e identidad y son asumidos como tal en los nuevos escenarios (Tamayo 2013; Ochoa 2016).

En el año 2003 —una década después de instaurada la Constitución de 1991— El *Manual de danzas colombianas* del Ministerio de Educación de Colombia utilizó el discurso de Delia Zapata Olivella para enseñar a bailar la cumbia. En este fragmento describe el rol femenino en la cumbia: “El pie izquierdo da un paso hacia delante, sin levantarlo mucho del suelo. Luego el pie derecho

avanza un paso corto detrás del izquierdo y se repite este movimiento continuamente” (Zapata, Massa y Betancourt 2003, 177). Para el caso de los pasos del hombre en el baile de la cumbia se presenta la siguiente descripción:

El pie izquierdo se mantiene en su puesto y el derecho se queda atrás un paso mediano, apoyándose en la parte anterior del pie y buscando la dirección que lleva el izquierdo. Se mueve primero el izquierdo y el derecho se arrastra detrás del otro y así sucesivamente. El izquierdo se mueve hacia la izquierda y sin desprender el talón del suelo y el derecho lo hace hacia el mismo lado buscando la dirección del izquierdo. Esto se repite a la izquierda y derecha mientras avanza. (...) Durante todo el desplazamiento de la pierna izquierda, el movimiento de la cadera continúa de atrás hacia delante (Zapata, Massa y Betancourt 2003, 177).

Tamayo (2013) realiza una descripción de los movimientos del resto del cuerpo de la pareja en la cumbia

The torso remains upright and elongated, slightly bent backwards to allow the chest to open. The movement in the torso is mainly concentrated on the shoulders, most of the time a prolongation of the arm movement in order to make the pollera flutter back and forth. In “more indigenous” ways of dancing, this shoulder movement is smoother and matches the shorter and slower steps. In Barranquilla Carnival, however, the shoulder movement is more vigorous, and the steps are usually a little faster. When turning, the female supports her weight on the heels and the torso bends forward in a move designed to surprise her partner and keep him away or burn him with the candle atado⁴⁵. She can turn on the same spot and also she can turn around the male dancer. It’s important to remember here that the female movements’ purpose is to tease the partner using the candles and the pollera skirt to that purpose. She attracts him or keeps him at bay depending on the interaction taking place at the moment and also depending on the dialog taking place between the bodies and the drums⁴⁴ (Tamayo 2013, 74).

The male dancer’s basic step, meanwhile, is more relaxed and less codified. His left foot stays on the spot, not lifting the heel from the ground, while the right one moves a little backwards, supported on the ball of the feet and following the direction the left foot initiates. Usually the movements advance a little side to side, the whole body changing directions in coordination with the lower extremities. His torso is bent forward, and his arms are stretched wide to the sides, holding a hat or handkerchief. He bends, turns, goes backwards, forward, puts a knee on the ground while the female dancer circles

⁴⁴ El torso permanece erguido y alargado, ligeramente doblado hacia atrás para permitir que se abra el pecho. El movimiento en el torso se concentra principalmente en los hombros, la mayoría de las veces una prolongación del movimiento del brazo para hacer que la pollera se agite de un lado a otro. En la manera “más indígena” del baile, este movimiento del hombro es más sutil y coincide con los pasos más cortos y lentos. Sin embargo, en el Carnaval de Barranquilla, el movimiento del hombro es más vigoroso y los pasos suelen ser un poco más rápidos. Al girar, la hembra apoya su peso sobre los talones y el torso se inclina hacia adelante en un movimiento diseñado para sorprender a su compañero y mantenerlo alejado o quemarlo con el “mazo” o atado de velas. Ella puede girar en el mismo lugar y también puede dar la vuelta al bailarín. Es importante recordar aquí que el propósito de los movimientos femeninos es provocar a la pareja usando las velas y la falda para ese propósito. Ella lo atrae o lo mantiene a raya dependiendo de la interacción que tenga lugar en ese momento y también dependiendo del diálogo que tenga lugar entre los cuerpos y los tambores. Traducción propia.

him, tries to fan the underside of her pollera, escapes, goes faster and then stops suddenly. In other words, his job is to taunt the bailaora⁴⁶ and try to steal a kiss from her⁴⁵ (Tamayo 2013, 75).

Según la autora mientras la música mantiene un ritmo constante y lento, los bailarines pueden jugar con sus ojos, sus manos, sus faldas, sus sombreros y pañuelos. Los hombres pueden levantar los talones, interpelar a los tambores; los movimientos de la mujer aunque suaves crean un ambiente de romance, alegría y reunión comunitaria (Tamayo 2013, 76). La cumbia es un ritmo de tempo moderado, los ritmos más rápidos merengue y puya suelen incluir los mismos pasos solo que a mayor velocidad apreciable sobre todo en los movimientos rápidos de hombros y caderas de los danzantes.

En el video “Bailando gaita en Ovejas (Johanna Ospina) Festival de Gaita 2011” publicado en el canal Joha Ospina en YouTube, grabado en la plaza central del pueblo de Ovejas en una noche durante el festival de 2011, se observa en el primer plano a un grupo pequeño de parejas bailando mientras al fondo se halla una rueda de gaita circundada de observadores que conforman el mayor grupo de personas. En la calle y alrededor de la plaza se ve a las personas deambulando, consumiendo comida y cerveza que expenden vendedores estacionarios. Bailaban de igual forma como se representa la cumbia en el escenario del concurso de parejas bailadoras en Ovejas. La vestimenta de hombres y mujeres era ropa casual, las mujeres todas en pantalones vaqueros sin la falda larga ni velas, aunque simulaban usarla, haciendo vueltas y manteniendo la mano derecha arriba como sosteniendo el mazo de velas encendidas. Muchos de los danzantes usaban sombreros, tanto vueltiao como sombreros de cuero al estilo vaquero (que suelen ser populares en los eventos de ganadería, cabalgatas y fiestas de toros).

⁴⁵ Mientras tanto, el paso básico del bailarín es más relajado y menos codificado. Su pie izquierdo se queda en el lugar, No levanta el talón del suelo, mientras que el derecho se mueve un poco hacia atrás, apoyado en la punta de los pies y siguiendo la dirección inicial del pie izquierdo. Generalmente los movimientos avanzan un poco de lado a lado, todo el cuerpo cambia de dirección en coordinación con las piernas. Su torso está doblado hacia adelante, y sus brazos están estirados a los lados, sosteniendo un sombrero o pañuelo. Se inclina, gira, retrocede, avanza, pone una rodilla sobre el suelo mientras la bailarina lo rodea, trata de abanicar la parte inferior de su pollera, escapa, va más rápido y luego se detiene de repente. En otras palabras, su trabajo es burlarse de la bailaora e intentar robarle un beso. Traducción propia.



Imagen 6. Baile en la calle durante el Festival de gaitas. Ovejas, octubre de 2011. Foto a partir del video en YouTube (Joha Ospina 2011).

En Bogotá pude asistir a dos eventos de música e interactuar con los asistentes. El primero de ellos fue la presentación de Los Gaiteros de San Jacinto el día el 15 de diciembre de 2017 en el bar El Anónimo en el barrio Suba en Bogotá, y el día 16 del mismo año al II Encuentro de Gaitas en la Capital en Casa Nuda.



Imagen 7. Los Gaiteros de San Jacinto. Bogotá, diciembre de 2017. Fotos a partir del video de campo.

En el concierto de Los Gaiteros de San Jacinto en el bar El Anónimo, además de grabar el evento, pude conversar con varios asistentes, estas conversaciones las registré como (Asistente concierto de Los Gaiteros de San Jacinto, conversación 2017). El área frente al escenario era pequeña y apenas se podía transitar, esta limitación de espacio impedía bailar con grandes giros o movimientos, por lo que los movimientos se limitaban a balancear el cuerpo en el mismo sitio, alzar los brazos y seguir el ritmo con los hombros.

A continuación una transcripción y descripción de lo que se sucedió desde que Los Gaiteros de San Jacinto subieron al escenario:

- LOS GAITEROS DE SAN JACINTO: ¡Es un placer para nosotros! Queremos hacerle un agradecimiento a todo el público bello de Bogotá, un aplauso para ustedes los bogotanos. Los Gaiteros de San Jacinto estamos agradecidos de un gran año. Hemos tenido 40 presentaciones en Chile, 20 en Europa, 6 presentaciones en México e innumerables presentaciones aquí en Colombia es un año muy agradable para nosotros y ustedes Bogotá siempre han estado ahí presente muchas gracias.
- [GRITOS Y APLAUSOS DEL PÚBLICO]. EL CANTANTE EMPIEZA A CANTAR LA SIGUIENTE DÉCIMA:
¡Muy buenas noches, señores! [GRITOS DEL PÚBLICO]
los queremos saludar
de una manera especial
con gaitas y con tambores [BRAVO Y APLAUSOS]
con bellas composiciones
porque cantamos con esmero
yo nunca me desespero
cantando un verso distinto
con ustedes Los Gaiteros del pueblo de San Jacinto.
[GRITOS Y APLAUSOS]

Entran las gaitas y el tambor alegre, después de varios compases entran todos los tambores y el público grita y aplaude. Las personas enfrente grababan con sus teléfonos móviles que iluminaban la sala, otras comenzaron a bailar con más intensidad a medida que los tambores iban

haciendo más repiques y cortes. Mientras la gaita hembra hacía sonidos agudos el cantante animaba diciendo ¡ay! con igual intensidad. Después de haber interpretado tres piezas musicales, una mujer del público subió al escenario y bailó una canción en ritmo de puya. Movía los hombros y luego las caderas rodeando al cantante. Se balanceaba hacía adelante y hacia atrás para luego hacer un giro, al estilo del baile de la cumbia.

En el intermedio mientras el grupo descansaba se escuchaba “La cumbia sampuesana”, un clásico de la cumbia con acordeón escrita por José Joaquín Bettín Martínez, grabada por primera vez por Discos Fuentes en 1953. Al despejarse un poco el área debajo del escenario las personas pudieron bailar con más espacio. Cuando bailaban esta cumbia se oían gritos de guapirreo.

Otra de las canciones del intermedio fue “El Chocho” una champeta cartagenera. Sobre el escenario uno de los integrantes de Los Gaiteros de San Jacinto bailó con una mujer mientras el público cantaba toda la letra y las parejas al frente bailaban tal como se baila en Cartagena este baile de pareja: muy cerca como la bachata y con algunos movimientos eróticos como “la camita” en el que el hombre inclina hacia el frente a la mujer que queda entre sus piernas mientras bailan.

En este evento la mayor parte de los asistentes eran personas entre los 20 y los 35 años. Según los participantes que pude entrevistar se habían enterado del evento por la publicidad en Facebook. Para muchos era la primera vez que asistían a una presentación de Los Gaiteros de San Jacinto y sentían gran admiración por el grupo. Veamos siete de las entrevistas que hice a personas del público:

Hombre, 30 años, bogotano. Me enteré por redes sociales por una amiga que conoce el bar. Había visto a Carmelo Torres que había sido integrante del grupo y creo que había visto a Los Gaiteros de San Jacinto en un evento de Colombia al Parque.

Mujer, 30 años, bogotana. Todo lo que tiene que ver con la gaita con el folclor me gusta mucho y había escuchado de ellos y quería verlos en vivo y decidí venir con mi pareja. Es la primera vez que asisto a un evento de gaita. Hasta ahora estoy conociendo de ellos, su historia como empezaron.

Mujer, 26 años, de Minnesota, Estados Unidos. Me enteré del concierto por una amiga, hace tiempo quería ver a Los Gaiteros de San Jacinto, pero era en un teatro y no pude ir. Me gusta la cumbia y mi amiga sabía entonces me invitó, mi esposo es colombiano.

Mujer, 30 años, bogotana. Me enteré del evento por una amiga que mandó el *flyer*. Me gusta mucho y he asistido a muchos eventos. La gaita es un instrumento nativo y con influencia africana.

Mujer, 21 años, bogotana. Me enteré por un amigo que tiene una banda de cumbia y vine para ver a Los Gaiteros primera vez en un evento de gaita, la verdad esta movida es muy poco convencional en

Bogotá y que el bar se presente en este bar me llama la atención. Me parece que es un bar itinerante que va recogiendo varias propuestas musicales.

Mujer, bogotana, 22 años. Me enteré por que sigo a Los Gaiteros de San Jacinto, me fascina la música de gaita, primera vez que veo a Los Gaiteros de San Jacinto pero ya había asistido a eventos de gaita con otros gaiteros.

Hombre, 68 bogotano. Yo ya los había escuchado. He ido a varios eventos donde ellos han estado, mi hijo nos invitó a mi esposa y a mí y por eso vinimos (Asistentes concierto de Los Gaiteros de San Jacinto entrevistas, 2017).

El segundo evento al que pude asistir en Bogotá fue el II Encuentro de Gaitas en la Capital, el 16 de diciembre de 2017 en Casa Nuda en el barrio La Candelaria. Es una casa antigua de estilo colonial con patio central y habitaciones alrededor de este. En el centro del patio se realizó la competencia de los grupos participantes, mientras la mesa del jurado se situó en uno de los pasillos debajo del balcón. Los espectadores se situaron de igual forma en esta área para dar espacio a los grupos que tocaban. Algunas agrupaciones que concursaron se acompañaban de una pareja bailando, la mujer con falda blanca y el hombre con el atuendo de camisa y pantalón blanco, pañuelo rojo al cuello, sombrero vueltiao y abarcas. Mientras los grupos tocaban los espectadores se limitaban a observar la competencia y no se bailó.



Imagen 8. Gaitas en la Capital. Bogotá, diciembre de 2017. Foto a partir del video de campo.

En el receso para el almuerzo las personas se sentaron a lo largo de una gran mesa y en diferentes lugares de la casona. Este fue un momento propicio para conversar e interactuar. Al cabo de este receso se comenzó a formar una rueda de gaita de manera espontánea en la que iban ingresando algunos de los asistentes. En este caso los participantes estaban más interesados en tocar

u observar las interpretaciones de los músicos que en bailar. En general gran parte de los asistentes eran personas interesadas en aprender gaita, algunas tenían formación en los instrumentos y asistieron para conocer más del género. A continuación algunos fragmentos de las entrevistas realizadas sobre este tema:

Hombre, bogotano, 38 años. Me enteré por internet y me enteré porque toqué el año pasado participé el año pasado. Este año estoy como público con expectativas a presentarme en el siguiente año, espero participar en alguna rueda hoy de repente más tarde.

Hombre, 20 años. Me invitaron en una escuela de música en la que yo doy clases vine a conocer.

Hombre de Bogotá, 44 años. Me enteré porque el año pasado vine al primero y estaba pendiente del segundo tuve un acercamiento por una escuela que enseña un poco de tambor y de gaita y ahí me enganché.

Mujer de 23 años de Bucaramanga. En Bucaramanga se escucha muy poco. La verdad llegué a la gaita porque un tiempo fui bailarina y me interesé por la gaita y por los ritmos de tambora pero me quedé con la gaita porque es más atrapadora. Me enteré del evento por Facebook soy amiga de varios organizadores debido a que amo y me apasiona la gaita. Desde hace unos cinco años vengo conociendo, investigando un poco, yendo a festivales a conocer un poco más de la gaita. Hoy vengo como espectadora pues aún no me he animado a aprender un poco más pero si me apasiona la gaita. Suelo asistir a los eventos acá en Bogotá que son varios, incluso la semana pasada hubo como tres eventos y por lo general son muy buenos. Por aquí en La Candelaria suelen presentarse en varias discotecas que hacen noches folclóricas o noches de gaita organizan también un día al parque y trajeron a Paíto que es un gran exponente maestro de la gaita (Asistentes, II Encuentro de Gaitas en la Capital entrevistas, 2017).

El interés por aprender ponía al baile en segundo lugar, por lo menos fue así durante la primera parte de la jornada. También la dinámica de la competencia establecía una barrera entre los músicos y los espectadores que de igual forma que el jurado se encontraba en la posición de juzgar la habilidad de los participantes.

En las horas de la tarde el gaitero Edwin “El Indio” Hernández dirigió un taller sobre la gaita. Posteriormente Son de La Provincia se presentó en un salón grande del segundo piso de la casa, este salón contaba con una tarima de madera, luces y un anuncio colgante del evento. Esta área y la dinámica de concierto predispuso a las personas a participar más activamente bailando y cantando.



Imagen 9. Escenario de Gaitas en la Capital. Bogotá, diciembre de 2017. Foto propia.

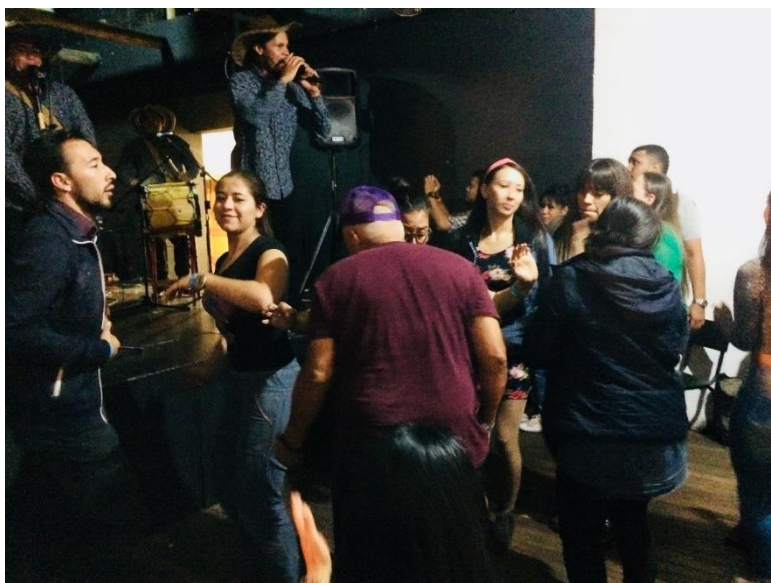


Imagen 10. Baile de los asistentes a Gaitas en la Capital. Bogotá, diciembre de 2017. Foto propia.

Pude observar el baile al estilo de la cumbia descrito anteriormente entre hombres y mujeres, también había asistentes que sólo cantaban o sólo aplaudían. Las tradiciones musicales participativas, incluyen una amplia variedad de roles, los cuáles demandan diferentes grados de especialización de tal modo que las personas implicadas pueden unirse a la performance a un nivel que ofrece “el correcto balance entre desafíos y habilidades adquiridas” (Turino 2008, 27). El ambiente se había vuelto bastante fraterno y las personas se mostraban integradas y abiertas, quizás porque habían interactuado ese mismo día en alguna de las actividades, por conocerse de otros eventos o simplemente como lo experimenté yo, porque había un ambiente amigable y relajado que permitía bailar o invitar a bailar sin temor.



Imagen 11. Asistentes a Gaitas en la Capital. Bogotá, diciembre de 2017. Foto propia.

Según Turino para que la mayoría de los participantes se unan a la práctica debe existir la posibilidad de integración para un amplio rango de niveles de habilidad. Esto promueve las actitudes cooperativas, los sentimientos de empatía y unión al grupo al observar la presencia de otros participantes con condiciones de experticia análogas a las propias. Así los roles de la performance participativa serían medulares o nucleares y otros de elaboración (Gonnet 2015).

Así como algunos roles son muy simples, como puede ser palmear el tiempo básico o corear una melodía, otros requieren de una práctica especializada, como interpretar un centro instrumental o

improvisar la voz principal con relación a un coro que responde. Algunos roles como bailar, cantar o interpretar partes de percusión más elaboradas, pueden permitir un amplio rango de pericias donde principiantes e intérpretes más avanzados pueden tomar parte desde su nivel de habilidad” (Turino 20008, 28).

Ya que no pude asistir a más eventos de gaita en vivo en Bogotá he utilizado los videos del grupo SP en YouTube donde se puede observar la participación del público. Uno de ellos llamado “Son de la Provincia” fue publicado en el canal de Jorge Luis Aguilar el 16 de diciembre de 2013 y recoge el evento realizado en Holográfica, un sitio para ensayos y eventos en vivo ubicado en el barrio la Candelaria en Bogotá. En el video se puede apreciar que no existe una tarima o escenario, Son de la Provincia se encuentra ubicado al mismo nivel del suelo que los participantes del público. Entre la primera línea del público identifiqué a Laura Ortiz, quien suele tocar el llamador en SP, baila con un hombre ataviado con el traje de pantalón camisa blanca y sombrero vueltiao. Se aprecia a otros hombres y mujeres bailando más o menos de la misma forma, girando con las manos hacia arriba, como en el baile de la cumbia tradicional o con la cerveza en la mano, hay parejas de mujeres y de hombres y mujeres, los hombres rodean a las mujeres y ellas giran sobre sí mismas y también alrededor de su pareja.



Imagen 12. Mujeres bailando frente a SP. Bogotá, diciembre de 2013. Foto a partir del video en YouTube (Aguilar 2013).

La dinámica de baile de pareja al estilo de la cumbia la observé en otras presentaciones del grupo como el video “Son de la Provincia- Le canto a mis amigos” publicado en el canal de YouTube de Son de la Provincia el 2 de febrero de 2016. El video registra, según la descripción, un duelo de Gaiteros de 2013 en Bogotá. Dos de los integrantes de SP llevan el traje blanco con sombrero y pañuelo rojo al cuello y el resto llevan camisa negra pantalón blanco con el sombrero vueltiao.



Imagen 13. SP tocando. Bogotá, febrero de 2016. Foto a partir del video en YouTube (SP 2016).

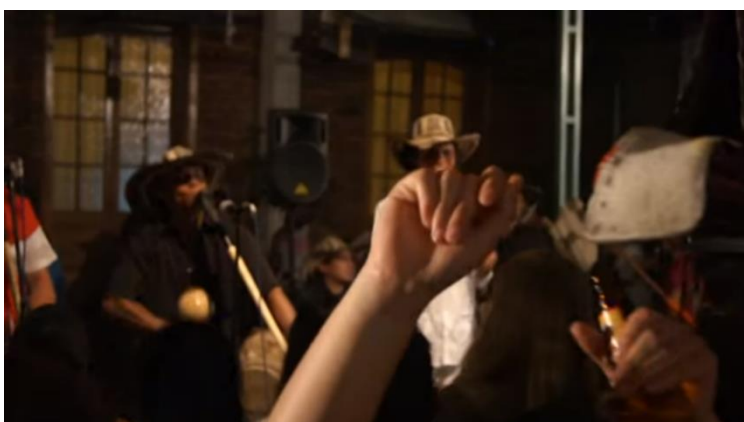


Imagen 14. Los asistentes bailan con SP. Bogotá, febrero de 2016. Foto a partir del video (SP 2016).

Los músicos se encuentran en una tarima sin mucha altura lo que permite verlos por encima del público, pero no tan arriba que no puedan integrarse con los asistentes. Deimar Pío Molina, el cantante saluda al público diciendo: “Le canto a mis amigos”, este es un porro bien bonito de Iván Acevedo. Entra la gaita hembra con la melodía y el cantante dice: ¡Pá’ mis amigos! ¡Oye María Angélica! Luego entra la gaita macho y posteriormente ingresan juntos la maraca y los tambores a lo que el cantante grita ¡uepa! de manera extendida. Al final de este grito empiezan las personas del público a bailar, se observan los brazos abiertos y en alto de varias mujeres mientras giran. El video tiene una duración de 5.14 min. Al finalizar el tema, el público silba, aplaude y grita mientras los tambores y la maraca hacen un repique.

En general por lo que experimenté en los dos eventos a los que asistí en Bogotá en 2017, en las entrevistas realizadas a los asistentes y por los videos que analicé —a diferencia de lo observado en la escena madrileña donde las personas aportan sus formas de baile—, el público en Bogotá que asiste a los eventos de gaita asimila las prácticas performativas de la Región Caribe, como premisa para poder participar. Se comprometen con aprender las formas de bailar, de cantar, de tocar para integrarse en la performance de la gaita. Este relato puede servir de ejemplo. Es un grupo de mujeres que asistieron al II Encuentro de Gaitas en la Capital el 16 de diciembre de 2017.

-Nosotras comenzamos hace como dos años y todas tenemos un gusto por la percusión y venimos a estos encuentros para interiorizar el ritmo, yo creo que eso es de disciplina y de práctica yo creo que aunque no seamos de la costa, no importa pero la disciplina y la constancia hace que nosotras sigamos en esto y estamos aquí porque queremos seguir y conformar el grupo y venir a todos los eventos que hayan de percusión, de gaita y danza y seguir con el proceso. Esa es nuestra idea, estamos en formación y queremos conformar el grupo. Somos ocho mujeres y queremos romper con esa tradición y queremos entrar a eso. Ya dentro de poco queremos ir a la costa con esa intención [de observar y aprender la música]

Yo sé que somos bogotanas y que de pronto no tenemos todo el sabor como lo tienen en la misma región pero como lo decía hace un momento Edwin “El Indio” Hernández, él decía que no hay fronteras, que lo tenemos en nuestra sangre y precisamente esta música viene de esa mezcla india española y afro. Entonces eso lo tenemos en nuestra sangre y es lo que tenemos que encontrar. Finalmente encontrarnos con esta música es un encuentro espiritual también y eso es lo que también nosotras pretendemos hacer (Asistentes II Encuentro de Gaitas en la Capital entrevistas, 2017).

5.2. MADRID

Como mencioné anteriormente, la entrada de la gaita colombiana a la oferta musical en Madrid se genera a través del uso del sonido de la gaita en las mezclas de los disyos de la escena alternativa de la música electrónica y la electrocumbia. Por este vínculo la escena de gaita en Madrid comparte algunos valores estéticos y performativos de la escena electrónica. Características de la música electrónica son: un espectro de gamas sonoras, la intensidad o alto volumen, la larga duración de cada tema, la deconstrucción, reconstrucción y combinación de la música desde géneros muy variados hasta expresar de manera novedosa algo ya conocido a lo cual puede cargársele otra significación, el uso de recursos audiovisuales como luces, imágenes, textos, la presencia de sustancias de estimulación, en fin una gama de elementos técnicos, sonoros, bioquímicos, químicos que procuran una experiencia multisensorial que derivan en el éxtasis del baile (Gallo y Seman 2009).

La Rueda de Madrid en sus inicios, en los eventos realizados en 2015 y 2016 mostraba una interpretación de la gaita ajustada a la forma en que los grupos de gaita tradicional utilizan los instrumentos, los ritmos y el baile. Algunos de sus eventos o los organizados por ellos como el de Paíto en Madrid en 2016, dispuso en la primera línea del público a bailarinas con faldas blancas largas. El baile realizado de esta forma “oficial”, se copiaba rápidamente entre el público. Las mujeres del público simulaban tener faldas e imitaban los movimientos de las bailarinas situadas enfrente del escenario. Otros participantes palmeaban y animaban a la pareja que bailaba delante con picardía y coqueteo, y algunos bailaban de acuerdo con la forma de la cumbia apropiada en sus países de origen, ya fuera al estilo de la cumbia villera, la chicha peruana, la tecnocumbia o la cumbia norteña, entre otros estilos.

De este periodo inicial, el relato de un asistente colombiano disgustado sobre el comportamiento de los asistentes en el concierto de Sixto Silgado “Paíto” y Los Gaiteros de Punta Brava en el Café Berlín en Madrid el martes 12 de julio 2016 puede ilustrar la clase de códigos de conducta que según su experiencia se demandaban para participar. Para este hombre bogotano se necesitaba una inmersión en la cultura musical gaitera y sus significados para integrarse a la performance. El asistente se mostraba bastante enojado pues la disposición de la silletería no le

permitió bailar y el hecho que el público estuviera sentado le pareció irrespetuoso y que no rendía honor a los músicos.

La música gaita en Madrid, hay muchas movidas, muchas ondas, tendencias, está la tendencia de que es moda, es algo como que suena, como que está guay dicen aquí, pero no, para mí es otra cosa, algo que viene de adentro. Estamos en el extranjero hay que tenerlo en cuenta, en el extranjero se percibe como algo que ha trascendido por la moda, por el comercio y todo lo que se vende, pero en realidad esto es algo muy desconocido muy del pueblo. Si ves el público, la gente no entendía, la gente que no era de Colombia no entendía lo que significaba el concierto de gaita. Yo me unía con la gente que lleva mucho tiempo promoviendo la cultura colombiana, porque en los ocho años que llevo he estado promoviendo la cultura colombiana. Pero para mí la música tradicional de gaita, de kuisi, es algo muy significativo, es como un patrimonio, pero aquí se convierte en moda, en algo que es más banal, pasajero. De hecho, me pareció bastante odioso que estuvieran las bancas ahí, cuando estos conciertos hay que vivirlos de pie frente a los músicos, mostrándoles ese respeto de recibir sus vibras. Entonces eso fue algo que me chocó bastante, y se nota que no se valora aquí esa cultura de esa manera; yo hubiera quitado las sillas. La gente se molestaba porque yo les tapaba y yo les decía, lo siento mucho párate y búscate la vida (Asistente concierto de Paíto en Madrid, conversación, 2016).

Para este asistente el tratamiento de la música de gaita como una presentación artística y no como performance participativa fue lo que más le enojó. Para Turino (2008) en la performance participativa no existe la dualidad occidental público y artistas ya que todos en sus diferentes roles –aplausos, baile, canto entre otros– deben servir a la construcción del evento musical.

Durante las ocasiones de música y la danza participativas hay una sutil, y a veces no tan sutil presión para participar. Mientras no todos tienen que estar cantando o bailando todo el tiempo, se crea el sentimiento general de que la gente que no participa para nada está de alguna manera eludiendo su responsabilidad social de ser sociables. Imagínate asistiendo a una pequeña fiesta entre amigos íntimos donde todos están jugando con la excepción de uno que rechaza jugar y se sienta solo en una esquina. Reacciones similares tendrían las personas que poseen experiencia en escenarios de música participativa – todo lo que se refiere a invitaciones directas a unirse desde, burlas y halagos, ignorar completamente a alguien, o preocuparse acerca de que algo puede llegar a estar mal (Turino 2008, 25).

La Rueda de Madrid ha ido incorporando paulatinamente elementos musicales que no pertenecen a la música de gaita tradicional. Como ya he mencionado la etiqueta de cumbia y psicodelia no solo vincula más público, sino que se justifica en el uso de efectos electrónicos. A partir de 2017 empezaron a utilizar con frecuencia una mesa de efectos para el sonido de las gaitas, los más frecuentes las reverberaciones y los ecos. Estos efectos duplican la función que cumple la gaita macho en el conjunto tradicional, lo que crea un flujo de sonido cíclico y envolvente. En la conversación que sostuve con David Meza el 17 de octubre de 2017 en el Centro Cultural Matadero en Madrid señalaba que en RM empezaron como un grupo de gaita pero que gradualmente se han redireccionado hacia la música electrónica.

Estamos en estos momentos creando, aunque empezó como un grupo tradicional de gaita hemos redireccionado hacia la música electrónica y hacia las mezclas con las máquinas. Entonces estamos creando temas propios y desde lo que podemos el encuentro de puros colombianos que vivíamos aquí hace mucho tiempo a proyectar esto por toda Europa (Meza conversación, 2017).

En consecuencia también ha ido cambiando el baile. Gradualmente la performance de RM ha derivado en una mezcla de bailes afros con movimientos que involucran todo el cuerpo, como los movimientos del mapalé,⁴⁶ con elementos visuales de la electrónica. Un ejemplo puntual y que puede explicar esta transición es el concierto del 8 de noviembre de 2017 en la Sala Caracol. En él RM presentó un espectáculo de luces y sonido al estilo de las fiestas electrónicas. En el escenario dos bailarinas con un vestuario de pantalones dorados y blusa ajustados acompañaban a otra bailarina con falda blanca larga. La bailarina que usaba la falda sostenía una esfera iluminada en sus manos simulando la luna; la elevaba y bajaba mientras las otras dos danzaban en un ritmo de puya que daba la entrada al conocido tema de gaita “Zoila”. En otra parte de este espectáculo ingresó al escenario una bailarina con unos bastones de luces led que hacía girar creando figuras y dando al espectáculo una imagen futurista y psicodélica.



Imagen 15. Bailarinas junto a RM. Madrid, noviembre de 2017. Foto a partir del video de campo.

⁴⁶ Mapalé es un baile de descendencia afro bastante popular en toda la Costa Caribe en especial en las regiones ribereñas y actualmente en Cartagena de Indias donde bailarines populares bailan en las plazas como atracción turística. Alberto Londoño (1998) describe su coreografía: “Es un baile de pareja suelta, sin coreografía definida; sus movimientos son frenéticos y eróticos con base en saltos, caídas, contorsiones, espasmos, zarandeos, arrastradas, encuentros, fugas y enfrentamientos entre hombres y mujeres. En los individuales, cada parejo trata de hacer sus propias figuras, con el fin de agradar a su pareja y lucirse ante los demás bailarines “ (Londoño 1998, p.157).

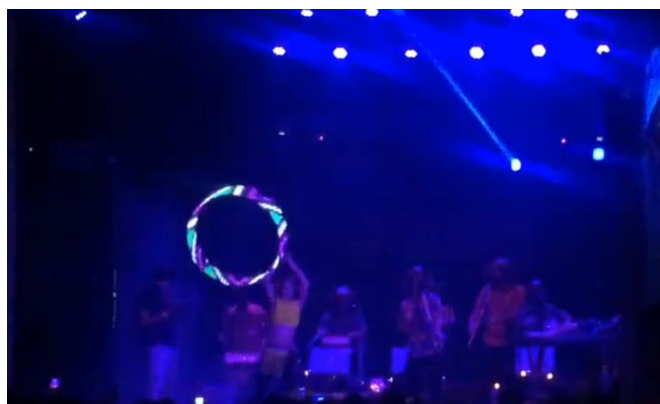


Imagen 16. Bailarina usa un juego de luces en concierto de RM. Madrid, noviembre de 2017. Foto a partir del video de campo.

La transición hacia un baile más afro no es casual pues uno de los miembros itinerantes de RM es el bailarín y percusionista Jason Moreno, quien después de estudiar danza en Colombia y París se estableció en Madrid. En RM suele interpretar la tambora cuando se le requiere. Uno de sus proyectos personales es Madrid Danza Afro: clases de danza afro contemporánea con los ritmos del Caribe colombiano acompañadas de la música en vivo de La Rueda de Madrid. En uno de estos talleres en los que participé varias de las asistentes eran las bailarinas que posteriormente estuvieron junto a RM en el escenario; otra parte de los participantes en la clase eran asiduos asistentes a los eventos de RM y amigos de los miembros del grupo.



Imagen 17. Asistentes a un concierto de RM. Madrid, noviembre de 2017. Foto propia.



Imagen 18. Jason Moreno en una clase de baile. Madrid, junio de 2017. Foto propia.

Además La Rueda de Madrid al contar con tamboreros de gran nivel como Shangó Dely, Álvaro Llerena y entre 2018 y 2019 con el guineano Aboubakar Sylá, muestra en la percusión su mayor lucimiento. Como mencioné en el apartado *Formación musical de La Rueda de Madrid*, los miembros de RM además de la gaita han estado inmersos en la cultura del bullerengue. Se trata de una música tradicionalmente interpretada por las comunidades afrocolombianas en una zona que abarca zonas de la Costa Pacífica y Caribe. En el Caribe de Colombia se encuentran las poblaciones ribereñas del río Magdalena y también en el Canal del Dique.

La intensidad con que se experimenta el baile en esta mezcla de sonidos psicodélicos y africanos, junto a la variante multicultural de los asistentes le aporta a la escena de Madrid un distintivo especial. Los eventos en Madrid suelen durar unas dos horas, con pocas o ninguna pausa, lo que genera una exigencia corporal que gradualmente lleva al clímax entre el público. Esta dinámica es propiciada con los recursos propios de la música de gaita sumados a los de la electrónica como el crescendo al final de un tema cuando se acelera el tempo y se sube la intensidad, las luces intensas, las bailarinas en el escenario, el uso de los efectos de eco, reverberación, cambios en la velocidad, etc. Shangó Dely describe qué espera en una buena presentación en vivo:

Como músico, siempre que estoy tocando y en especial con la música de gaita, que es lo más cerca del corazón, lo que yo pretendo cuando toco es alimentar el alma de la gente. Y al alimentar mi alma al escucharnos tocar, de la misma manera que se alimentan las almas de las personas que están enfrente viéndonos, suceden cosas, como esas reacciones emotivas, como gritos, euforias, soltarse de todo lo que te ata, soltarse de todas las preocupaciones, dejarlo todo para llenarte con la música y ajá, dentro de eso de manera muy natural viene el baile. Hay gente que no baila, que se queda escuchando y esa

es su forma de alimentarse de esa música, pero la mayoría de la gente baila, entonces eso pretendo, alimentar a la gente, que nos alimentemos todos. Cuando suenan los tambores que nos alimentemos, que el alma se sacie (Dely, entrevista 2017).

Según lo expresa Shangó Dely el baile es una expresión liberadora. La experiencia performativa sucede en una completa implicación, reciprocidad de parte de los músicos y los participantes, a modo de ritual sanador el cuerpo, el baile, la escucha es el medio para liberar las ataduras para llenarse con música. “En el dispositivo que organiza la música electrónica, la “espiritualidad” es interrogada y traída a colación por varias vías” (Gallo y Seman 2009).

[...] bailar ya no es superficial, o pasatista: bailar maratónicamente es, para muchos, además de un compromiso estético que sólo se concreta en la duración, un procedimiento de desconexión y liberación tan importante como la afirmación de una identidad en el despliegue de una performance y una visualidad. Prescindir de los demás, prescindir del tiempo corriente, prescindir de la utilidad y la funcionalidad es un camino de ascesis que, apoyado en la repetición extendida, permite el descentramiento reconocido como tal, el olvido de los condicionamientos más inmediatos, la reflexión, favorecida por el tipo de disposición y distancia que desencadena la música (ésta desnaturaliza el mundo sonoro conocido y rearticula las relaciones de los sujetos con los estímulos sonoros) (Gallo y Seman 2009, 9).

Para Shangó Dely una buena sesión musical es aquella donde la energía no se rompe. Para ello el repertorio debe estar bien ensayado, deben tener buenos arreglos, buenas transiciones de canción a canción y saber cuándo es conveniente hablar porque de lo contrario se corta la energía. “Debe ser una energía constante de principio a fin, un mismo chorro de energía sin interrupciones” (Dely, entrevista 2017). La interacción músicos-público enriquece un tema en tanto que promueve la variación rítmica y melódica. Este valor es expuesto por Sarmiento (2019) en su trabajo sobre los álbumes de Los Gaiteros de San Jacinto.

Los músicos afirman que los cambios rítmicos y melódicos que suceden durante una interpretación dependen de la interacción con las personas que participan a través del baile en el momento en el que se realiza la práctica musical; al respecto, [el gaitero mayor de Los Gaiteros de San Jacinto] Antonio Fernández afirma que “...si hay bailadoras, el músico se entusiasma más y más registro va dando... los bailarines encuentran más gusto y uno le da más modalidades a la música” (Sarmiento 2019, 163).

Según RM en una buena presentación la inhibición, las preocupaciones o las ataduras se dejan a un lado y de manera natural aflorará el baile y la euforia. En la interacción músicos-público estaría la fuerza del “asunto”, esa palabra que surge en las escenas de Montes de María y Bogotá como una descripción del acople musical. RM explica que el propósito de que todo esté acoplado y balanceado musicalmente es que los espectadores puedan integrarse con la música como una parte del artefacto de la performance. En una buena interpretación debería generarse un bucle de energía

entre los músicos y el público de tal modo que se conviertan en participantes activos y pieza clave del evento musical pues su respuesta genera mayor entusiasmo entre los intérpretes y viceversa.

[...] nosotros llegamos con una energía atrapada lista para ser soltada con los primeros golpes de tambor y de gaita y sabemos que esa explosión enciende una llama en el público, bueno esperamos, cuando no es así es que estamos tocando barro (risas) pero la intención es esa y luego lo que se forma es como un bucle porque esta energía que nosotros tiramos la recoge el público y nos las devuelve y fufufu un bucle que va como un espiral y si todo marcha bien terminamos eufóricos.

En el folclor tenemos unos elementos de los que nos valemos para avivar esa llama. Uno de los elementos son las entradas, hay unas entradas típicas, entra una gaita con una maraca y de pronto, así como forma de explosión entran los tambores más tarde, eso ya de por sí es una bomba emocional ineludible y luego están los gritos ¡uepajé! y el repique del tambor que hay momentos que se termina la frase y la gaita arranca otra vez a hacer unos pitos bien altos entonces el tambor le responde a la gaita con unos repiques y esos repiques están cargados de energía, que son también una explosión emocional y bueno entre canción y canción está algo más extramusical que es el saludo y el conversar con el público: ¿Cómo están, ¿dónde están, de dónde vienen? Vamos pa' allá, vamos pa' acá, vamos a tocar esto, vamos a tocar lo otro e incluso en el último concierto que tuvimos con La Rueda de Madrid en El Intruso, hubo una melodía de gaita que se quedó la gaita sola y entonces pedimos al público que cantara esa melodía, 'erda eso fue súper mágico, porque escuchar un coro de 70— 80 personas cantando una melodía eso no tiene precio. Ahí está la fuerza del asunto (Dely, entrevista 2017).

Tal como lo describe Dely, los mecanismos para generar clímax en la presentación son las entradas típicas de la gaita con la maraca y la irrupción explosiva y sorpresiva de los tambores; “una bomba emocional ineludible”.

Su forma de lograr estos efectos las podemos observar en el tema “El rurrú” de La Rueda de Madrid. Este consta de cuatro secciones principales, la primera sección (A), se encuentra entre los compases 1-11; la segunda sección (B), entre los compases 12 - 27; la tercera sección (C), entre los compases 28 - 37 y la cuarta sección (D), entre los compases 33- 45. Aunque estas no tienen proporciones simétricas a nivel individual el planteamiento general se presenta entre los compases 1- 45 y posteriormente se realizan variaciones melódicas de las secciones ya expuestas: (A¹; B¹, etcétera) y reapariciones literales de los materiales principales (B; C y D), con excepción de A, que no vuelve a presentarse. Las variaciones y reapariciones de los motivos melódicos generan estabilidad y suelen estar animados por interjecciones de ¡uepaje! que genera mayor emoción en el baile del público. Así sucedió en varios eventos en los que se interpretó “El rurrú”. En los primeros compases del tema entra la gaita hembra en solitario, en el cuarto compás entra la gaita macho acentuando el tiempo fuerte en la frase integrada por intervalos consonantes. La gaita macho mantiene un patrón simple reforzando la melodía al igual que lo hace la maraca o maracón.

This musical score for 'El rurrú' (Ej. 5-2) features five staves. The top two staves are for guitar: 'Gta Hbra 1' (treble clef) and 'Gta Mcho 2' (treble clef). The bottom three staves are for percussion: 'D. S.' (bass clef), 'B. Dr.' (bass clef), and 'C. Dr.' (bass clef). A rehearsal mark '41' is placed above the first measure of the guitar parts. The score spans four measures, with measure numbers 45, 46, 47, and 48 indicated at the start of each measure. The guitar parts consist of eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs. The percussion parts use 'x' marks to denote specific rhythmic hits on the drums.

Ej. 5-2. Cambios de textura y los cortes en la percusión en “El rurrú” de RM. Transcripción propia.

Hacia los compases 109-112 la acentuación de los tresillos se traduce en el público más conocedor de los bailes colombianos en el movimiento de caderas que caracteriza al baile de la puya, mientras algunos participantes realizan la contorsión de la espalda con los brazos al frente y atrás que caracteriza al mapalé. En todo caso, aunque no todos realizan el mismo movimiento, todos lo interpretan como un momento de mayor intensidad performativa y lo traducen en movimientos rápidos y cortos.

This musical score for 'El rurrú' (Ej. 5-3) focuses on measures 109-112. It includes the same five staves as Ej. 5-2: 'Gta Hbra 1', 'Gta Mcho 2', 'D. S.', 'B. Dr.', and 'C. Dr.'. A rehearsal mark '109' is placed above the first measure of the guitar parts. The score spans four measures, with measure numbers 109, 110, 111, and 112 indicated at the start of each measure. The guitar parts feature eighth and sixteenth notes, including triplets. The percussion parts are more complex, featuring many 'x' marks and triplet markings (indicated by a '3' in a bracket) to represent specific rhythmic patterns.

Ej. 5-3. Cambios de textura y los cortes en la percusión en Compases 109-112 tema “El rurrú” de RM. Transcripción propia.

De las notas de mi diario de campo extraigo del domingo 1 de octubre de 2017, el concierto en el bar El Intruso, un lugar donde RM suele presentarse. En esta ocasión compartieron escenario con Parranda Polar, un grupo de lituanos que toca cumbia y vallenato. Se comenzó a las 22 horas con un aforo de 150 personas. En el siguiente relato expongo mis impresiones sobre la noche y al final reporto la entrevista a un hombre mexicano que bailaba frenéticamente la música de gaita.

Se comienza bastante puntual los eventos en este local, La Rueda de Madrid abre el concierto que se divide en dos partes iguales de duración para una y otra agrupación, en el entretiempo se escucha música champeta como, “La boyona”, un ícono de la apropiación de música africana en la Región Caribe Colombiana. Hay alrededor de 30 personas en el público y la entrada cuesta 10 euros. Una gran parte de los asistentes son colombianos, como lo comprueban las entrevistas y entre los asistentes veo caras conocidas, músicos colombianos de otras bandas, las parejas de los músicos y asistentes que he visto en conciertos anteriores. También se cuentan otros latinoamericanos, entre los que llamaba la atención de los asistentes un mexicano de treinta años cuyos pasos de baile eran una mezcla de electrodance como el Shuffle/London Shuffle, el Konijnendansen y la tectónica característicos de las fiestas rave y del baile rave, en esta forma de bailar lo acompañaba un amigo madrileño (Diario de campo, Zamora 2017).

La música champeta del intermedio –llamada africana o “champeta” en Cartagena de Indias– es una asimilación y reelaboración del *soukous* que comienza con la circulación de discos en la década de 1970 y la promoción en los grandes sistemas de sonidos o picós. En la actualidad mueve una industria en la ciudad y ha alcanzado visibilidad nacional gracias a la aceptación de otros géneros como el reguetón del cual como mencioné en líneas anteriores, ha adoptado su estética tanto en el atuendo de sus cultores como en la subversión de las representaciones de la marginalidad y la pobreza a una imagen de poder o empoderamiento de la periferia geográfica y social y sus alteridades.

Volviendo al relato de mi diario de campo “La boyona” es el nombre en español de la canción de Mbilia Bel, “Mobali Na Ngai Wana” que por un efecto homofónico o fonético de las palabras *Oh mobali na nga oyo nako leisa ye na maboko* recibió tal sobrenombre en Cartagena. La escucha de esta “champeta” nos trasladó a esos espacios festivos populares de Cartagena y justifica toda la promoción que se hizo del evento con las etiquetas de afrobeat.

La etnomusicóloga Deborah Pacini destaca que mientras en Estados Unidos y Europa el público que asimiló el *afrobeat* suele ser cosmopolita en Cartagena de Indias, fue acogido “por los negros [...] los sectores más pobres, los menos educados, los más marginales socialmente de la ciudad, volviendo realmente sorprendentes su conocimiento y su preferencia por la música

afrobeat” (Pacini 1993a, 70). A continuación, veamos un fragmento de la entrevista a un joven mexicano que bailaba intensamente y que era observado con extrañeza por el resto de los asistentes:

Tengo diez años viviendo en Madrid, soy de México, nací en Ciudad de México D.F. Me enteré del concierto porque una amiga mía argentina es amiga, o conoció una vez al que toca el tambor en La Rueda de Madrid y entonces le pasó la información por Facebook. Hace poco vi a mi amiga y me dijo allá va a haber cumbia pronto y me mandó la información y le dije a esto tenemos que ir a huevo. O sea, cumbia en Madrid hay que ir a huevo. Me pareció brutal, buenísimo, lo único malo es que se acabe (Asistente concierto de Parranda Polar y La Rueda de Madrid, conversación 2017).

Me gusta la cumbia por muchas cosas, lo estaba pensando ahora mientras bailábamos, creo que es la música que me acompañó mientras nacía. Es la música de la cuna, porque yo nací en México y junto a mi casa había un barrio muy humilde donde ponían cumbia todos los viernes y los sábados y se escuchaba hasta mi cuarto, entonces yo creo que esta es la música que tengo en las venas, en el inconsciente, despierta placer incontrolable en mí.

En México no la bailaba, no me gustaba, no la entendía y ha sido como paulatino, igual he llegado a los lugares adecuados, justo en el momento adecuado y me doy cuenta de que me encanta, pero no hace ninguna diferencia a que yo la escuche aquí a que la escuche en México. Ahora imagino que la calidad de los músicos será mejor en la medida que te acerques a América, pero esto era de primer nivel, o sea da igual (Asistente concierto de Parranda Polar y La Rueda de Madrid, conversación 2017).

Llama la atención el testimonio del joven cuando hace referencia a la transformación paulatina que se ha operado en su gusto tras el contacto con la misma música de su “cuna”, pero en un contexto internacional. La práctica social transforma el espacio y las personas son las que hacen posible esta ruptura por medio de su performance:

Con la cumbia me siento en casa. Ahora mismo estábamos en Colombia, en México o sea daba igual, en realidad es la gente la que hace el ambiente de los conciertos y aquí hay gente de todas las partes del mundo, los que tocaban eran lituanos y lo importante es deshacer la idea de naciones ¿no? Lo que importa es gente bailando en cualquier lugar del mundo, adiós países que más da, adiós lenguas, ¡balemos! (Asistente concierto de Parranda Polar y La Rueda de Madrid, conversación 2017).

En este mismo evento en el bar El Intruso pude conversar con un joven de 20 años que refiere su experiencia del concierto de RM, el énfasis de su conversación está en cómo bailó más de la cuenta en Madrid por estar fuera de Colombia y como al igual que en el anterior relato la música cuestiona el espacio y trae el pasado al presente por medio del baile.

Es natural que cuando uno está lejos y lo escucha lo mueve de otra manera, pero creo que no me es sencillo disociarla, porque siempre me pone a mover, no importa donde esté, pero con el tiempo que llevo fuera de casa la extrañaba mucho, entonces me puso a bailar un poquito más de la cuenta (Asistente concierto de Parranda Polar y La Rueda de Madrid, conversación 2017).

El no lugar lo defino como aquel en el que se experimentan, recrean y refuerzan valores culturales referidos a localidades en condiciones o épocas distintas a las que estas apuntan. Este no lugar es netamente performativo y por tanto expresa profundos significados. Desde actos de nostalgia, como el baile al estilo electro dance del mexicano del relato anterior quizás porque escuchar esta música en el México de los noventa era estar a la moda, tener mejor estatus social, ser cosmopolita. Pero que en sus treinta baila cumbia en el Madrid multicultural porque le conecta y le da un elemento al que anclarse y encontrar sentido en su presente más diverso y confuso; no en la oposición de música—clases sociales que experimentó en México sino en la mezcla de culturas. Esto como la característica de la modernidad en la que el pasado inunda el tiempo presente y lo reivindica (Áuge 2009, 81). En este caso el baile expresa el pasado y cuenta la historia de vida de este hombre. El cuerpo es un canal de memoria y expresión que expresa la historia particular.

En esta recomposición de los movimientos en el baile con otros movimientos ya adquiridos y de otras músicas remite primeramente al acervo cultural de esta persona, pero también a los modos socialmente aceptados del México de clase media alta de la década de 1990. Un análisis en línea con la concepción merleau-pontiana del cuerpo vivido como “cuerpo habitual”. De esta manera la performance dancística crea este no lugar que como relata el entrevistado “Ahora mismo estábamos en Colombia, en México, daba igual, en realidad es la gente la que hace el ambiente de los conciertos” o sea a través del cuerpo, del baile se construye un nuevo espacio que vincula a las personas y sus diferentes experiencias de vida con una misma música. “Más para que la fórmula del baile nuevo integre a sí algunos de los elementos de la motricidad general se requieren, primeramente, que haya recibido una consagración motriz. Es el cuerpo (...) el que “atrapa” (kapiert) y “comprende” el movimiento (Merleau-Ponty 1945, 167).

La forma en la que bailaba el hombre mexicano pareció bastante extraña para el resto de los participantes que se acercaban a mirar o comentaban lo inapropiado o risible que resultaba para la ocasión. Varias mujeres colombianas que solían frecuentar los eventos de RM y que son bailarinas a las que les pregunté si bailarían con él, en respuesta se reían y se negaban a tal propuesta. Los esquemas corporales como vemos aquí y según lo expone Merleau-Ponty (1988) no solo reflejan la biografía, sino que son conformados social, histórica y culturalmente. El rechazo de varios

participantes a esta forma de baile revela el carácter ideológico de la escena musical en defensa de la tradición.



Imagen 19. Baile al estilo de la cumbia rebajada. Concierto de RM. Madrid, diciembre de 2018. Facebook de RM.

El baile y su intensidad es una forma orgiástica de reencontrarse con la propia identidad cultural y al mismo tiempo vincularse con los demás o como en este caso marcar distinciones. Según Turino la calidad estética no es el principal objetivo en la performance participativa sino la interacción activa y el involucramiento afectivo –vivenciar y sentirse de un modo particular– Pero en esta experiencia con el baile y en la participación de los músicos en las ruedas de gaitas parece esperarse una cierta habilidad o por lo menos un tipo de acuerdo tácito sobre los esquemas dancísticos permitidos y la calidad de la interpretación como un valor para integrarse de manera aceptable.

La performance es el medio que “activa” el discurso y la memoria de pasado contenido en ellos (encarnándolo en prácticas y volviéndolo “disponible” como recurso para el presente) [...] El carácter ideológico de la escena musical, en este sentido, consiste en su defensa de la “tradición” en tanto conjunto de conocimientos capaces de generar sentidos y significados entre los músicos y las audiencias, conectando el pasado con el presente por medio de la performance nostálgica (Spencer 2015, 273).

El público es un participante activo en la realización de la música de gaita en Madrid. Para RM el evento en vivo tiene sentido en tanto que comparte esa “energía” entre músicos y participantes. El gran incentivo para seguir interpretando música de gaita es el disfrute que ofrece el interpretarla, en tanto que es un placer compartido y maximizado por el público y su participación en el performance. Esta energía o estado eufórico además de unir a músicos y espectadores es según

RM alimento para el alma de las personas, es “la fuerza del asunto”. Asunto como mencioné anteriormente es un término bastante usado en la escena translocal de gaita y como lo expresa Shangó Dely sería la comunicación entre los músicos con sentido y balance entre los instrumentos. Se refiere tanto al balance en el volumen, al acople y a las intervenciones de cada uno. Si estos elementos están bien dispuestos entonces provocarán la respuesta o energía esperada entre los músicos y los espectadores.

RM también ha realizado talleres pedagógicos en giras por Alemania, Francia o en varias localidades de España donde no se conoce el conjunto de gaita. Aunque no se dedican a conciertos de este tipo pues su performance está orientado hacia la fiesta y el baile en bares y clubes.

[...] Es necesario hablar de la gaita en algunos contextos, de dónde viene la gaita, a dónde va, hay festivales culturales en los que he sido invitado para hacer una muestra de nuestro folclore. En esos festivales parece necesario que incluyamos un poco de ese relato, pero luego hay fiestas en bares y salas de baile de Madrid en que el objetivo no es ponernos a hablar sino ponernos a gozar, entonces depende del contexto y del público. En Medina del Rio Seco, [provincia de Madrid] el público era de ahí del pueblo, gente que jamás en su vida había visto una gaita (risas) y en cambio en muchos conciertos que he hecho aquí en la Sala Caracol en El Intruso, en Café Berlín hasta en un parque, tenemos público mayoritario colombianos o amantes de la música colombiana que ya conocen los instrumentos así que no es necesario a veces llover sobre mojado (Dely, entrevista 2017).

La puesta en escena de RM incluye siempre la presentación de cada participante con camisas coloridas, sombreros vueltiaos típicos de la Región Caribe de Colombia. Al respecto de la gestión y la manufactura de las prendas de vestir Diego Garnica expone lo siguiente:

...Uno de los chicos que se llama Darío Santo Domingo, fotógrafo profesional [...] aparte él tiene una red de contactos importantes en la industria del diseño y de todo esto que nos ha servido, incluso ahora nos patrocina una marca a La Rueda de Madrid que se llama Fresh, una marca de ropa, de gorras, de camisas, de zapatos y ellos nos vieron tocar un día y les gustó como el concepto que manejamos. Nosotros estamos tratando de hacer nuestra propia ropa para tocar, hacemos camisas que las mandamos a hacer en Colombia con telas que les compramos a africanos aquí, a senegaleses y las mandamos a Colombia y nos las confeccionan allá porque sale más barato que hacerlas acá y nos las traen y usamos esa ropa. Entonces a los de Fresh les gustó y encuadra un poco con el concepto que ellos manejan de algo fresco, juvenil entonces nos han patrocinado, nos han dado camisas, nos están dando gorras, encendedores, bolis, varias cosas para hacernos fotos y ahí nos dan para tocar en conciertos y es como eso crear redes de trabajo interesantes con gente que gusta lo que hacemos, aprovechamos eso (Garnica, entrevista 2018).

Dentro de los elementos de la performance en RM también he podido observar una transición en su vestuario. En la imagen se observa de izquierda a derecha a Jason Moreno, David Meza, Diego Garnica y sentado tocando el alegre Darío Santo Domingo. Están vestidos con telas africanas multicolores y ataviados con el sombrero vueltiao. Esta clase de atuendo es el que usaron desde

2016 a 2018. A partir de 2019 con el lanzamiento de su primer disco *El Indio Conakri* se aprecia un cambio hacia un atuendo más africano, camisas sin cuello y collares con triángulos de gran tamaño como dijes, un estilo que remite a África y Medio Oriente. Además de sus prendas de vestir RM ha producido abundante material audiovisual para promocionarse a sí mismos y para promocionar eventos de otros músicos colombianos en sus giras por Madrid.



Imagen 20. Vestuario de RM en 2019. De izquierda a derecha: Diego Garnica, Aboubakar Sylva, David Meza y Shangó Dely. Facebook de RM.

Como he mencionado anteriormente, el consumo de alcohol es ampliamente aceptado en la cultura gaitera y es parte integral de las dinámicas de participación. Al trasplantarse esta cultura a nuevos contextos negocia y se permea con las prácticas de consumo de las nuevas escenas. Así, el consumo de marihuana que parecía exclusivo de los gaiteros andinos es adoptado por los gaiteros del Caribe y el consumo de ron se extiende a los andinos (Quintana 2006, 88).

Vemos aquí un tránsito desde el alcohol como un elemento que valida la hombría, da valor y arrojo para la interpretación ante el público, a la marihuana como una sustancia que permite relajar la conciencia hasta un estado de desinhibición y trance y hasta de iluminación ritual. El consumo de alcohol ha sido un aspecto con el que se identificaba negativamente a las fiestas anteriores al Festival de Gaitas de Ovejas, su consumo además era visto como propiciador de actos violentos y por esta razón sus organizadores pensaron en transformar esa festividad con un evento regulado. Así lo testimonia José Álvarez Ortega miembro fundador del Festival Francisco Llirene en Ovejas:

En las fiestas patronales de Ovejas o en cualquier fiesta que se hiciera con bandas se formaban unas peloterías. Amanecía gente apuñalada, descalabrada y hasta baleada. Resulta entonces que un 16 de julio de 1980, para la fiesta de la Virgen del Carmen, amanecimos 4 compañeros en casa de Domingo Rodríguez. También estaban Antonio Cabrera, Alejandro Paso y yo. Bebíamos un ron que le decían ron trompá [puñetazo]. Era barato, pero sabroso, en esa época era el mejor. Hablábamos sobre los sucesos de la noche anterior. Expresé estas palabras: Ovejas tiene que cambiar sus fiestas por algo mejor, donde la gente no se entusiasme tanto, se arman las peloterías, la gente se llena de emoción y con el trago que tienen encima se les da por pelear (Álvarez 2009).

Los gaiteros de las generaciones anteriores al festival se les caracterizaba por su consumo de alcohol, el ron era el pago que se le solía ofrecer a un gaitero, también era la forma de diversión y esparcimiento disponible según relata el gaitero del Carmen de Bolívar Ferney Fernández. También relata cómo en Montes de María otras músicas y otras prácticas de escucha desplazaron a la parranda con gaita:

[...] esos gaiteros de antes que tocaban por ron, nuestros maestros duraban una semana tomando ñeque que es un ron barato de aquí de la región. Imagínate no había internet, televisión, no había equipo de sonido, no había radio unos cincuenta sesenta años atrás no había con que distraerse y para una persona escuchar una gaita eso era algo grande. En la finca invitaban a los grupos de gaita, pero ahora hay mucha distracción, nuestra vida está distraída con las *tablets*, con los teléfonos, con el internet, la música electrónica se apoderó del mercado y esta música tradicional tiene muy pocas oportunidades para que los músicos vivan de ella, casi no hay ese espacio para que los músicos tradicionales que están manteniendo viva esa raíz del folclor toquen, uno lo hace porque le gusta (Fernández, entrevista 2017).

5.3. LA PARTICIPACIÓN: VALOR CENTRAL DE LA MÚSICA DE GAITA. FESTIVALES Y RUEDAS

Tras comparar los aspectos de la formación y la práctica musical, el valor de la participación aparece como una forma de aprendizaje, pero también como un fin de la música. Un aspecto importante del aprendizaje informal es la interacción con el otro; no es sólo un método de aprendizaje vivencial y participativo, sino que es esencial en la dinámica de interpretación y disfrute de la música de gaita.

[Para Turino] Las tradiciones musicales participativas, en general, incluyen una amplia variedad de roles, los cuáles demandan diferentes grados de especialización de tal modo que las personas implicadas pueden unirse a la performance a un nivel que ofrece “el correcto balance entre desafíos y habilidades adquiridas” (Turino 2008, 27).

De este correcto balance entre desafíos y habilidades involucrados en la interacción es que surge la esencia misma de la construcción de conocimientos. De esta manera la apropiación participativa de Rogoff (1997) como modo de aprendizaje en la práctica, se eslabona con la forma en que la performance participativa de la teoría de Turino (2008) expone de forma palmaria el carácter social y situado de dicha construcción (Gonnet 2015, 43).

Aprender gaita por el contacto con otros músicos en el calor de las parrandas o en ruedas organizadas como eventos de particulares o espontáneamente en las carpas de los festivales, demuestran la importancia de la interacción entre los músicos para el aprendizaje y para las presentaciones en vivo. El intercambio entre todos los participantes con la música es lo que desarrolla una buena rueda, un buen toque. Por tanto, es una música que cobra sentido en el conjunto musical que incluye a todos los participantes.

El aprendizaje es una búsqueda constante para todos los miembros de los grupos entrevistados, por lo que valoran cada evento y relación que propicia la música como parte del proceso de crecimiento. Así lo relata Edwin Rojas de SP.

Yo para aprender lo que hago es escuchar no en los casetes como lo vivió Alex, sino en los CD, empezar a viajar, ir a los festivales. Estuvimos en San Jacinto, Guacamayal, en Ovejas, recorriendo todo el Caribe llegué a San Martín de Loba, al Banco, Magdalena a San Pelayo, Córdoba entonces todo este enriquecimiento de todos esos pueblos que he visitado me ha dejado un conocimiento y el interactuar con otras personas que es realmente la esencia de la música de gaita, el poder interactuar el uno con el otro. Por ejemplo, Alex puede tocar un estilo diferente y hay un tamborero que toca de otra forma y no le van a poner problema si quiere tocar en medio de la parranda, de los amigos, del ron. Eso es la esencia, el compartir (Son de la Provincia, entrevista 2017).

En el programa, Ruedas en la Capital, organizado por SP, muchos de los asistentes entrevistados hacían parte de otras agrupaciones de gaita, eran bailarines o estaban en procesos de formación en músicas folclóricas. Como ejemplo veamos los motivos de asistencia al evento de un grupo de ocho mujeres bogotanas que estaban formándose en percusión en la Casa de la Cultura de Madrid, Cundinamarca.

Nosotras comenzamos hace como dos años y todas tenemos un gusto por la percusión [...] Entonces hace como dos años empezamos. Venimos a estos encuentros para interiorizar el ritmo, yo creo que eso es disciplina y práctica, creo que así no seamos de la Costa la disciplina y la constancia hace que nosotras sigamos en eso y estamos acá porque queremos seguir en eso, queremos seguir en la percusión y conformar el grupo con todo. Eso es lo que queremos hacer, ir a todos los eventos que hayan de percusión, de gaita, de tambores y seguir con el proceso. Entonces esa es nuestra idea por eso asistimos acá; estamos en formación y queremos conformar el grupo. Somos como ocho chicas y la idea es que queremos romper con esa tradición, que también es respetable pero las mujeres también tienen que estar ahí porque hacemos parte de esto y queremos entrar (Ruedas en la Capital asistentes, entrevistas 2017).

Observemos dos relatos de otros entrevistados con características similares, dos hombres bogotanos, uno de 44 años y otro de 38 años respectivamente.

—Me enteré porque yo toqué el año pasado en el primer encuentro de gaitas, entonces estaba pendiente del segundo. Este año estoy como público, cuando puedo asisto a eventos de gaita. Toco

tambor, aprendí porque tuve un acercamiento con una escuela que enseña un poco de tambor y un poco de gaita y ahí me enganché.

—Me enteré por internet y porque el año pasado también toqué gaita y este año estoy como público con expectativas a presentarme en el siguiente año, porque estoy formando un grupo. He participado en algunas ruedas, hoy no he participado, pero de repente más tarde (Ruedas en la Capital asistentes, entrevistas 2017)

Muchos participantes o miembros del público son músicos o se han educado para poder participar. Su formación les permite cantar y bailar y les da acceso a tocar instrumentos en las ruedas. La interacción es potenciada en los viajes hacia los pueblos de la Región Caribe en busca de legendarios gaiteros, en la asistencia y participación en los festivales de gaita, o en las ruedas de gaita.

EL FESTIVAL

A partir de la creación de los festivales en los años ochenta del siglo XX en Ovejas y otros municipios de Montes de María se generan procesos de enseñanza y surgen numerosas escuelas de gaita, talleres de construcción de los instrumentos, la revitalización de festividades en las que se vincula la música. En la actualidad la gaita como tradición participativa tiene como eje de su mundo el festival. Los festivales de Gaita se convierten en un lugar de aprendizaje porque permiten el intercambio y la convivencia entre músicos que pertenecen a escenas distantes espacialmente. Por este motivo los viajes a la Región Caribe, tanto en tiempos de festival como fuera de ellos, son una actividad de exploración y de conocimiento para sumergirse en la historia y cultura del género. En Bogotá y Madrid estos espacios se recrean en las ruedas de gaitas en donde los músicos de distintos niveles de experticia pueden integrarse y compartir su conocimiento.

Otros espacios de interacción y recreación de la cultura gaitera son las numerosas escuelas de gaitas. El pueblo de Ovejas es conocido como “la universidad de la gaita”. En las escuelas los gaiteros profesionales, llamados así por ganar en el festival en esta categoría, enseñan a las nuevas generaciones los diferentes instrumentos y les sumergen en la historia del género. La música de gaita carga de sentido distintos lugares por los diferentes eventos históricos y periódicos que se realizan en la plaza del pueblo, las calles por donde se desfila en “la alborada”, la Casa de la Cultura, los talleres de fabricación, las escuelas particulares y “cada nuevo recorrido, cada reiteración ritual refuerza y confirma su necesidad” (Áuge 2009, 58). Como apunta Áuge es un lugar antropológico porque es identificadorio, relacional e histórico. “El plano de la casa, las reglas de residencia, los

barrios del pueblo, los altares, las plazas públicas, la delimitación del terruño corresponden para cada uno un conjunto de posibilidades, de prescripciones y de prohibiciones cuyo contenido es a la vez espacial y social” (Áuge 2009, 58-59).

En Ovejas, tal como lo reflejan las canciones de GO, el festival es el espacio de interacción y expresión de la cultura gaitera. En él no solo se recrea la tradición musical, sino que es el lugar donde se consagran las identidades de los músicos como gaiteros. Ser gaiteros es participar en el festival. El Festival de Ovejas celebrado en el puente festivo del 12 al 15 de octubre, en Colombia el Día de la Raza, atrae a gaiteros de todo el país que aprovechan la festividad para empaparse de la cultura de la gaita. En 2018 participaron ochenta agrupaciones en las diferentes categorías, esta actividad concentra la atención de la población que participa junto a los músicos de la fiesta. Durante el festival se ve a los músicos tocando en las ruedas que ocurren de manera espontánea desde que llegan al pueblo se presentan en las diferentes tarimas ubicadas en el barrio San José y en Ciudadela la Paz. Además “la alborada” congrega desde las cinco de la mañana del 13 de octubre a músicos, bailarines, visitantes y ovejeros que recorren el pueblo tocando para retornar a la plaza central donde se encuentra la tarima principal del festival. Añadido al concurso de gaita a “Mejor grupo” en las diferentes categorías, se realizan los de “Parejas bailadoras”, el de “Decimeros”, “Canción inédita” y el de “Gaita corta única”.

Los festivales son un sitio de encuentro y reconocimiento en la gaita. Alex Muñoz, gaitero de SP, relata que su maestro Ferney Fernando del Carmen de Bolívar, lo animó a asistir al Festival de Ovejas al solo contar con seis meses de haber empezado a tocar la gaita. Según Edwin Rojas, tambor en SP, el viaje a los pueblos de la Costa Caribe y la asistencia a los festivales ha enriquecido su experiencia y conocimiento sobre el género. Sergio Lara tambor alegre en SP relata que, durante su paso por la Academia Luis A Calvo en Bogotá, comenzó a viajar a los festivales de gaita en Ovejas, San Jacinto y Guacamayal y fue ahí donde conoció a Alex Muñoz y posteriormente conformaron el grupo. La producción de discursos sobre el rescate y la preservación motivan y justifican estos viajes que se convierten en una forma de aprendizaje participativo y vivencial. Para Diana Sanmiguel de La Perla, grupo de gaita femenino con sede en Bogotá, aunque sus maestros de gaita los encontró en las universidades capitalinas, los viajes de aprendizaje también cimentan su

conocimiento en esta música. Así lo comentó en la entrevista con todo el grupo que mantuvimos el 12 de diciembre de 2017 en el Barrio Teusaquillo en Bogotá:

En san Jacinto también pasé dos meses de la vida compartiendo con Toño García gracias a una beca del ministerio de Cultura que me gané, y fue más el aprendizaje desde la historia, desde lo que pasaba antes y me puse a escuchar miles de historias de gaiteros y de canciones de parte del maestro Toño y eso fue lo que más me dio sensibilidad con esta música y encontrar lo que se llama el asunto. El nivel, las cosas técnicas son infinitas de aprender, pero otra cosa de la que se habla es el del alma que tiene la música, el asunto, el “sucundúm”, eso fue lo que yo quise estudiar con él, y también yendo a Los Gaiteros de Ovejas y con todos los gaiteros que uno se encuentra en los festivales. En las ruedas terminas tocando con uno de Guacamayal, de Montería, de Cartagena eso es muy chévere porque ves estilos distintos, golpes distintos y uno se nutre y ese es el viaje y falta un montón, pero ya va un caminito (La Perla, entrevista 2017).

En esta misma entrevista Giovanna Mogollón, otra integrante de La Perla, respondía que los festivales son el momento oportuno para ir a Montes de María:

Mi relación con Montes de María ha sido en los momentos de festival, no he ido en otro momento que no sea festival, allá es donde uno aprende, en las ruedas, en las carpas, a veces es más importante en Ovejas tocar en la carpa que estar en la tarima.

Ahí te encuentras con músicos de Medellín, de Pereira de la Costa Caribe, de muchos lugares entonces ahí es realmente que tiene uno ese aprendizaje de los lenguajes, porque al principio cuando empecé, yo no entendía nada de la gaita macho; yo hice un cuadernito con las notas que debía soplar, pero allá fue ¡escuche y sígalo! y qué ritmo es ese, y uno ahí metido de atrevido es que uno aprende. Como ya yo conocía a Edwin “El Indio” Hernández él me decía en las ruedas ¡toquemos! En las ruedas es que tú aprendes, tocando es que se aprende (La Perla, entrevista 2017).

La música de gaita es el bien cultural principal de Ovejas, un elemento de importancia en la construcción identitaria de la región y el pueblo es reconocido en la escena gaitera por su festival, este congrega a gaiteros de todo el país lo que activa una serie de negocios de servicios de hostelería como ningún otro evento en el pueblo. Además, la participación en el festival motiva a los niños y jóvenes a integrarse en los procesos de aprendizaje de la música de gaita, como señala Henry Ortiz miembro de Los Gaiteros de Ovejas :

Yo creo que el festival ha sido el motivador para que nuestros jóvenes participen y siempre estén interesados en aprender la música de gaita. Siempre los motiva ese gran evento, al ver que vienen otros músicos de diferentes partes del país; los motiva a aprender la música de gaita. Siempre hay jóvenes interesados en estar en esos procesos, en todo el casco urbano vemos jóvenes interesados (Ortiz, entrevista 2017).

La historia del festival de Ovejas expresa la necesidad de distinción del municipio con un elemento diferente a los ensalzados en los eventos de la región. Según relatan los creadores del Festival Francisco Llirene los pueblos vecinos contaban con fiestas de los productos agrícolas

comunes a la región montemariana, elementos similares que no podían otorgar al pueblo un atractivo especial. En 1985, tras varios intentos y de manera muy rudimentaria, en el marco de las fiestas a la Virgen del Carmen comienza el Festival de Ovejas, el que actualmente reúne más participantes en toda la escena gaitera. Se invitó a los gaiteros de las veredas aledañas a Ovejas y se recolectaron alimentos de las fincas para ofrecer a los participantes durante las jornadas. Los gaiteros, acostumbrados a tocar en medio de la alegría de la parranda se ajustaron a la nueva dinámica performativa frente a un público y un jurado que daría la aprobación a su desempeño. El vestido, los saludos, los chistes, las referencias jocosas, el consumo de alcohol, todos estos elementos fueron reglamentados o suprimidos de la participación (Lara 2009).

David Meza de RM, explicaba que, paralelamente a las presentaciones en tarima del festival se dan muchas ruedas de manera espontánea mientras llegan los grupos a participar. En las esquinas del pueblo se encuentran grupos tocando, se forman ruedas grandes con múltiples grupos o varias ruedas más pequeñas. Según relataba, para ingresar a una durante el festival, primeramente se identifica quienes están tocando para interactuar con ellos y romper el hielo hasta que se dé el punto de pedir el instrumento y meterse a tocar. En medio de una rueda de gaita en festival intervienen hasta siete músicos por lo que el desarrollo de una canción es algo que según comentaba "nunca para". Esto significa que se juega con la capacidad de variación del tema entre todos los participantes. Según David Meza cuando se es novato es más difícil ingresar a una rueda en los festivales y más siendo de otra región como Bogotá. Mientras se toca se está abierto a escuchar y aprender de las recomendaciones de los que participan (Meza, entrevista 2107). Diego Garnica de RM expresaba que si tiene la oportunidad de tocar durante una rueda no cuenta con una preferencia por tocar una u otra cosa. Disfruta ver tocar a los maestros y si es posible los graba un video para documentar la ocasión (Garnica, entrevista 2018).

Si bien el festival en sí mismo implica o crea una ruptura con las formas de interacción tradicional en las que otrora se realizaba la práctica musical y las actividades de competencia en las que se sostiene generan un ambiente de mayor tensión y rigidez tanto para la música como para los músicos, estos eventos posibilitan la convivencia fuera del escenario del concurso. Son actualmente el centro de la vida de esta música, donde se reconocen, se visibilizan y se relacionan los distintos miembros del mundo de la gaita.

Sobre la ruptura con la tradición, David Lara (2013) plantea que la tarima del festival, el escenario en el que se realiza el concurso de los participantes, transformó no sólo la forma de dar a conocer la tradición sino también la práctica musical y sus elementos. Como he mencionado anteriormente, la tarima determinó la organización y disposición de los grupos de frente al público y no en ruedas, también alteró la duración de la música, nombró y estableció los ritmos que debían interpretarse como música de gaita. El festival instauró unas normas de comportamiento que según el autor marginaliza aspectos vitales de la cultura gaitera, como el disfrute o la interacción que en medio de una rueda tiene lugar por medio de los saludos a los amigos mientras se canta o se hacen décimas, los comentarios jocosos, el consumo de alcohol. Además, el festival y su tarima introdujo nuevos elementos, como los jueces, la calificación y clasificación, el premio, el vestido adecuado; estos nuevos contenidos derivan en una revalorización de lo válido. La tradición se convierte en una representación de lo que fue la cultura de cara a un público, “con el propósito de hacer sentir que se está cerca de una tradición auténtica, ancestral, pura, inmodificada, con protagonistas que son esencia de la tradición, del pueblo, es decir, autóctonos” (Lara 2013, 261).

Si bien, tal como señala Lara (2013), la tarima genera todas estas dinámicas que interrumpen la interacción habitual de una rueda, los festivales permiten el encuentro de los intérpretes en un mismo lugar y fuera de la tarima posibilita la realización de ruedas de gaita. La participación en las ruedas para todos los gaiteros entrevistados es tan importante como la participación en el concurso, porque en ellas bajo la observancia de sus pares, el gaitero demuestra su arrojo para integrarse y demostrar su conocimiento y ser retroalimentado con los consejos de sus pares. También en las ruedas de los festivales los aprendices pueden observar las diferentes formas de interpretación de las regiones y mantenerse actualizados de lo que se está haciendo y quiénes lideran tanto las propuestas novedosas como las más conservadoras. Además, como menciona Lara, el concurso, la premiación de los festivales, más allá del incentivo económico, ha revalorizado la figura del gaitero en tanto que, gracias a los festivales, actualmente los grupos de gaita se han profesionalizado y la gaita es una actividad laboral con cierta aceptación social. En el mundo de la gaita un elemento que otorga reconocimiento a un gaitero y a una agrupación es la continua participación y obtención de premios en los festivales. Gracias a estos eventos el gaitero es el personaje central de la cultura regional, creando leyendas alrededor de los músicos ancianos y honrando constantemente estas figuras.



Imagen 21. Rueda de gaita en la Casa de Campo. Madrid, agosto 2016. Fotos propias.

Los miembros de RM, a pesar de encontrarse en Madrid, consideran los festivales de gaita en Colombia un espacio importante para la gaita donde han aprendido la dinámica de las ruedas y las describen como un punto de encuentro entre músicos de la gaita para compartir, aprender y tocar. En Madrid, RM organiza ruedas de gaita en primavera y verano cuando el buen tiempo es propicio para estar a la intemperie toda la noche. Se suelen realizar en la Casa de Campo, el mayor parque público del municipio de Madrid. Localizado al oeste de la ciudad, en el barrio del mismo nombre. Convocan a las personas a través de Facebook. Veamos la descripción de Diego Garnica de esta actividad:

...a veces organizamos La Rueda en la Casa de Campo y como que hay una gente convocada y de repente hay cuarenta, treinta personas y estamos ahí disfrutando, gozando, tomando algo y hay como un miradorcito donde pasa la gente, que es gente “x” que va por el río caminando, señores, niños, de todo tipo de gente y se quedan ahí y se emocionan; entonces claro cuando veo que la gente se acerca de esa manera intento dejar de tocar y decirle a alguien más que toque y me voy allá a hablar con todos, ¿Les gusta, que opinan? Me dicen ¿Qué es esto, es cubano de dónde es? ¡No!, esto es de Colombia del Caribe, de la zona de los Montes de María, y los invito a seguirnos. [...] a nosotros nos gusta, a los que vamos convocados, pero a la gente externa que no tiene ni idea, ni ha escuchado una gaita en su vida, ni un tambor colombiano, les parece increíble, no he encontrado a ninguna persona que diga que le molesta, incluso la policía a veces...porque en Madrid está prohibida la percusión en la calle, nosotros no molestamos a nadie y si molestamos nos vamos, sin ningún problema, pero han venido, unas tres veces ha venido la policía y nos ha dicho que es muy bonito, es muy bonito lo que están haciendo, nos vamos y luego volvemos para que disfruten un poquito y nunca ha pasado nada, y ese es un indicativo de la magnitud de nuestro folclor que tiene muchos matices como ininteligibles, pero que la gente externa los entiende, entiende que es algo bonito que escuchar (Garnica, entrevista 2018).

En Bogotá las ruedas de gaita son el escenario en el que se posibilita este aprendizaje vivencial y participativo. Gracias a SP y a otros muchos músicos se recrea la actividad que se vive en los festivales. Esta reafirmación de la rueda, como un lugar que remite a Montes de María se puede apreciar en el uso de los sombreros, las mochilas de la Región Caribe y en la gastronomía que se disfruta en estos eventos. En las ruedas en Bogotá se puede compartir con gaiteros que se han asentado en esta ciudad. Veamos el testimonio de Diana Sanmiguel, integrante de La Perla:

Mi proceso [formación] fue con los Yepes, con Damián en la Universidad Santo Tomás, con Gabriel Torregrosa en la Universidad Nacional, con John Fuentes. Creo que uno puede aprender mucho de los gaiteros que están acá [Bogotá] con el solo hecho de verlos tocar en una rueda, uno ve el pasecito de la maraca, el golpe de la tambora, del tambor y esa ha sido la forma de aprender acá en Bogotá. Obviamente compartiendo con ellos y con los que no son los maestros, pero que también están aprendiendo y uno tocando con ellos es que se hace, nos hacemos todos (La Perla, entrevista 2017).

En Bogotá SP a través de las ruedas de gaitas propicia el encuentro de gaiteros de diferentes capacidades a la vez que se da a conocer y logra tejer relaciones entre los participantes en un ambiente cercano. La relación con el otro, en el disfrute de la práctica musical, es lo que ha forjado una escena bastante desarrollada y en crecimiento en Bogotá. Además de las ruedas, SP organiza frecuentemente talleres y conversatorios, lo que ha contribuido a que la gaita se escuche mucho más en la capital. En esta ciudad las ruedas de gaita suelen publicarse en Facebook o en el grupo de WhatsApp de doscientos participantes llamado “Ruedas en Bacatá”⁴⁷.

En Bogotá Julián Gómez gestiona *ad honorem* la página en Facebook del grupo Los Bajeros de la Montaña, realiza fotos y videos para el grupo. En ella comentaba lo siguiente:

Esta es una música que es inconcebible tocarla sin estar en grupo, cuando se da la oportunidad uno va a las ruedas, en Bogotá hay muchas personas interesadas en esta música, tanto personas que vienen de la costa que tienen un conocimiento más profundo, como gente de Bogotá y del resto del país. Cada semana hay uno o dos eventos relacionados con gaita y aunque ya me he presentado en eventos pequeños, mi postura es de aprendizaje, no tengo otras expectativas, ellos hacen la música y uno está aprendiendo (Gómez, entrevista 2017).

Diana San Miguel, de La Perla, reitera la importancia de las ruedas, no sólo como lugar de aprendizaje sino de encuentro, pues fue en una rueda donde conoció a las compañeras de su grupo:

⁴⁷ Bacatá es el nombre *Muisca* del territorio de Bogotá antes de la colonización.

Empecé a conocer la música de gaita en el año 2005 [...] Desde entonces no he parado de investigar los diferentes ritmos, los diferentes estilos en toda la región, yendo a los festivales, y esa ha sido la escuela. Acá en Bogotá yendo a las ruedas, acá hace un tiempo...han tenido picos, épocas en las que se toca mucho, la gente se reúne; ahora está como tranqui y ahí fue donde nos conocimos (La Perla, entrevista 2017).

Mientras para Julián Gómez suceden muchas ruedas de gaitas semanalmente, para Diana San Miguel hubo un periodo en el que se programaban más de estos encuentros. Para ella esto parece ser cíclico y señala que hubo épocas de más actividad que otras.

PARTICIPACIÓN FEMENINA

El relato de Diana me lleva a tratar el tema de la vinculación femenina en la gaita y su participación en ruedas y festivales. Un testimonio que contrasta las ruedas de Barranquilla con las de Bogotá es el de Lali Orozco, tamborera en La Perla. Lali Orozco estudió música en la Universidad del Atlántico en Barranquilla y su formación en la percusión empezó desde niña, encaminada más en los ritmos de tambora:

.... A los quince años comencé a conocer la gaita en el festival en San Jacinto, iba a ver no a tocar porque me daba miedo. Primero quería aprender y después de eso empecé a enfocarme en la percusión del Caribe Colombiano [...] en Barranquilla cuando iba a ruedas puro hombre no te dejaban tocar el tambor, te dejaban dos minutos y ¡ya párese mija⁴⁸ que vamos a tocar los que sabemos! Cuando llegué acá a Bogotá que empecé a ver más la gaita empecé a estudiar [...] acá empecé a estudiar [gaita] y a ir a las ruedas y en una rueda conocí a Karen y aquí estoy en este momento (La Perla, entrevista 2017).

La gaita tradicional suele ser un espacio masculino. Algunos estudios llegan a la conclusión que en los festivales de gaitas en Ovejas y San Jacinto se da la exclusión explícita de las mujeres, por el ejercicio del poder masculino y por la división de roles del contexto provinciano. Estas relaciones bipolares se manifestarían en la asignación de los nombres macho \ hembra en los instrumentos y personifica un lenguaje que justifica y perpetúa las relaciones, roles de género y la exclusión de las mujeres (Quintana 2006).

En el trabajo de campo de la presente investigación pude apreciar que, el ambiente de las ruedas en el que sutilmente se da la competencia impone un reto para todo participante y también para las mujeres. En oposición al planteamiento de Turino (2008) quien considera que en las

⁴⁸ Vocativo que usa una persona de mayor edad para dirigirse a una mujer joven o a una niña. En este caso usado con condescendencia.

tradiciones participativas lo importante es la integración del mayor número de personas y no la calidad de la interpretación en la música de gaita cada participante que se integra espera satisfacer las expectativas de aquellos músicos medulares de la rueda.

Esto es simple dentro de las tradiciones participativas dado que la prioridad está puesta en promover a la gente a que se una sin reparar en la calidad de sus contribuciones. En tradiciones altamente participativas, la etiqueta de calidad de la socialidad es prioritaria por encima de la calidad del sonido per se (Turino 2008, 34).

La exposición de Lali Orozco que en las ruedas de Barranquilla “había puros hombres”, nos presenta un escenario muy común en las ruedas en la Costa Caribe donde las mujeres, si las hay, son minoría. La participación femenina se suele dar en el canto, aunque cada vez más existen instrumentistas, su participación está limitada en tiempo por los intérpretes de más experticia, o que se perciben a sí mismos con más autoridad. Lali Orozco contrasta esta experiencia con la asistencia a las ruedas en Bogotá donde conoció a otra mujer en la gaita, Karen Forero de La Perla. Ello sugiere que en las ruedas en Bogotá se crea un espacio más amigable, menos tenso para que incursionen hombres y mujeres y diferentes capacidades instrumentales.

Como señalé anteriormente, el Festival de Ovejas del año 2017 tributó un homenaje a la mujer. El grupo, La Perla, fue invitado por ser el único grupo femenino activo, además de ser las ganadoras del Festival del 2015, siendo el primer grupo bogotano en obtener el primer puesto y las segundas mujeres en ganarlo en los 34 años que lleva de existencia el festival. Sobre su presencia en la escena como grupo femenino de gaita exponen lo siguiente:

...da risa porque mucha de la gente que nos ve, dice ¡pero ah sí tocan! Claro que sí tocamos, porque la gente piensa —tan lindo que como mujer toquen, pero no tocan con el asunto y es una cosa que nosotras he ido desmitificando poco a poco, no sólo nosotras, también las mujeres que están en la escena nacional tocando cada vez más aguerridas, más comprometidas, estudiando más, haciéndolo mejor, he ido rompiendo ese estigma y cada vez hay más aceptación por parte de los hombres músicos que quieren tocar con uno. Yo creo que a nosotras nos ha ido bien porque nos he ganado ese espacio a pulso para tocar, para que te digan ven toca conmigo. También hay otra gente que no lo tolera, que dicen estas peladas no tocan, la mujer no tiene la fuerza, hay de todo tipo de opiniones, pero creo que el camino es positivo porque se va abriendo mucho la posibilidad de que las mujeres participen de esa música, antes era muy cerrado es lo que puedo apreciar (La Perla, entrevista 2017).

Si bien la participación femenina es cada vez más notable, el ambiente de interacción dominado por hombres -que suelen animarse consumiendo alcohol- puede amedrentar la interacción femenina en las ruedas y eventos más casuales. Como apunta Quintana (2006; 2009) en la música de gaita en Montes de María se observa la exclusión de la mujer, al igual que en las demás

actividades sociales de la Región Caribe, por una marcada distinción entre los roles y el ámbito de acción de cada género. Lo cual relega a la mujer a las actividades domésticas y al espacio privado. Pude experimentar esta exclusión y la actitud diferencial hacia la mujer de parte de algunos gaiteros, ya que en algunos eventos tuve que mantener una actitud amable pero alerta tanto para evitar algún tipo de abuso de confianza como para que tomaran en serio mi trabajo como investigadora. Con todo, después de entablar conversación con las personas, hombres y mujeres, fue más fácil sentirme segura y establecer buenas relaciones.

La mujer, en la tradición de la gaita tal como la conocemos hoy en día, es un personaje nuevo, como recién llegadas son las que disponen de menos capital social, por lo que su incursión es por demás una irrupción en las dinámicas masculinas de la participación grupal. Tal y como expresa Bourdieu, la irrupción de los nuevos en el campo implica una actitud que requiere el atrevimiento de subvertir lo establecido (Bourdieu 2002, 121). Aunque se enfrentan a todo tipo de reacciones; desde la oposición, la condescendencia y la aceptación, la actitud que manifiestan les ha permitido instalarse en la escena es la de ser “aguerridas” y demostrar su capacidad de tocar con entereza y destreza.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Durante el proceso de investigación y la redacción posterior de esta tesis doctoral ha sido posible argumentar sólidamente que la gaita es una tradición participativa de música y baile que subsiste en distintos contextos porque las personas que la recrean la asumen como un elemento de preservación de su propia identidad. Las razones que sustentan esta afirmación son varias y de particular relevancia:

- Se continúa practicando aún en contextos de riesgo social como ocurre en Montes de María donde su práctica implica una inversión de tiempo y dinero que no siempre es bien remunerada.
- La multiplicidad de cambios sociales, económicos y la emigración que podrían considerarse amenazas a la pervivencia de esta tradición han generado por el contrario una expansión del género y el nacimiento de pequeñas escenas dentro y fuera de las fronteras nacionales en la primera generación de los migrantes.
- En escenas multiculturales como Bogotá y Madrid las personas asumen la gaita como un elemento de distinción e identificación personal ante la variedad de propuestas culturales.

Considero importante destacar de nuevo, y ahora en las conclusiones de esta tesis que la participación había sido un enfoque poco abordado en la literatura sobre la música de gaita colombiana. Mi principal aportación es el estudio de la gaita como tradición participativa y esto me permitió integrar elementos que dan sentido y respuesta a cuestiones sobre su práctica en condiciones de migración y riesgo social. La música de gaita, para muchas de las personas entrevistadas en el trabajo de campo de esta tesis, es un artefacto que se construye a través de la interacción músico-público. Además el lente metodológico de la performance permite comprender a mayor profundidad los repertorios pues cada música se produce de acuerdo con un sistema de valoraciones que van más allá del sentido estético, de lo que suena bien o mal. En el repertorio estudiado los elementos y recursos de la música de gaita son utilizados para desatar la euforia y el baile del público. Este lente metodológico también permite observar el baile como una expresión del conocimiento de la cultura en la que se sustentan dichos códigos. Al bailar las personas exhiben con sus movimientos el conocimiento sobre la música de gaita, pero también los movimientos

adquiridos con otras experiencias dancísticas. Además en las reacciones de los participantes a determinadas performances, que parecen salirse de los linderos de lo apropiado para esta música, se aprecia el vínculo ideológico de cada escena con los asuntos de conservación e innovación en la tradición participativa.

La inmersión en las distintas escenas translocales y virtuales a través del trabajo de campo, como observadora y otras veces como participante, me hizo reafirmar mi criterio sobre la importancia de la performance en el estudio sobre la gaita y también sobre los asuntos de identidad, la migración y los procesos de adaptación ante la misma. El trabajo con el método comparativo constante me permitió poner en valor los discursos de estas personas que crean la tradición y a través de la saturación de los datos agrupar los aspectos que destacan como categorías de estudio. La concreción de los resultados a través de las categorías que resaltaban del propio discurso de las personas ofrece una visión menos sesgada del fenómeno y permite comprender los valores en los que se sustenta dicha tradición.

A continuación expongo los resultados generales alcanzados de manera más específica en las diferentes secciones y capítulos en relación directa con los objetivos previstos.

El objetivo de la primera parte de esta tesis fue presentar las transformaciones entorno a la música de gaita, mostrar y problematizar su estabilidad como parte de una cultura viva que es actualizada y modelada por personas que alcanzan una condición de liderazgo en momentos específicos. El estudio de los aportes y el papel que desempeñan estos protagonistas de la tradición es un imperativo con el fin de comprender las elecciones que dan lugar a las transformaciones.

Las adaptaciones tecnológicas de los instrumentos del conjunto de gaita exponen el dinamismo de esta música y el traslado o apropiación por parte de agentes culturales que poseen mayores recursos técnicos para fabricar instrumentos de forma estandarizada y mayor capital social para proyectar sus artículos en la escena transnacional. Las nuevas prácticas de construcción se sustentan en la tradición para su puesta en valor, pero imprimen las adecuaciones necesarias para facilitar la inserción de estos sonidos en músicas, fusiones y escenarios muy diversos.

Siguiendo la línea de las dinámicas entre la tradición y el cambio, el estudio de las generaciones permitió comprender que en la cultura gaitera, los eventos históricos y los procesos

económicos, políticos y culturales generan una dinámica de cambios –como ocurre en otras expresiones de la tradición– que influyen, en ocasiones de manera negativa, en la importancia que se les atribuía anteriormente y en las prácticas sociales en las que su sustentaba. Sin embargo, la convivencia de distintas generaciones en un mismo grupo y la elevada edad y experiencia en esta música de algunos de los cultores hacen que exista un proceso de contaminación-negociación de las prácticas; por lo que los cambios no se extienden por igual, sino que su filiación o rechazo está determinado por las ideologías que sustentan las acciones de los sujetos. También se puede observar en las generaciones del revival y la que denomino como generación global que los individuos participan de procesos similares, pero debido a que se encuentran en entornos multiculturales e interconectados con otras escenas están más abiertos a la experimentación con otros géneros e instrumentos.

En Montes de María se evidencia que la migración es una práctica social impulsada por las pocas garantías para la vida y el desarrollo laboral que ofrece un entorno de riesgo social y el conflicto armado. Los fuertes lazos comunitarios, la religiosidad, la gaita y su cultura son factores protectores que permiten a las personas de esta región sobrellevar las tragedias ocurridas y tener una actitud positiva sobre la vida y el futuro. La tradición de la gaita es un tutor de resiliencia que permite narrar un pasado idílico, tener expectativas sobre el presente y el futuro de la comunidad.

El proceso de la migración del grupo Son de la Provincia hacia Bogotá fue motivado por la precariedad del mercado de trabajo de los músicos en sus regiones de origen y por los deseos que tenían como jóvenes rurales de expandir sus expectativas de éxito profesional en la ciudad. El estilo de “gaita agresiva”, “gaita del siglo XXI” y “gaita del Carmen de Bolívar” con el que se identifica el grupo es una estrategia para incursionar en un medio de trabajo dominado por grupos con miembros de mayor edad y reconocidos en la tradición gaitera.

La sinergia que se aprecia en la escena de gaita en Madrid es característica de las nuevas condiciones del mercado musical actual, donde los artistas deben autogestionarse y el evento en vivo puede representar la tasa más alta del sustento de un músico. Las redes sociales constituidas por músicos, familiares y amigos a ambos lados del trayecto migratorio minimizan los riesgos y facilita el tránsito y la integración al nuevo entorno.

En cuanto a los factores individuales y socioculturales asociados a los procesos de adaptación o transculturación ante la migración y el riesgo social de Los Gaiteros de Ovejas, Son de la Provincia y La Rueda de Madrid, se observan estrategias fácticas y de tipo psicológicas para afrontar dichas situaciones. Entre las fácticas tenemos: la capacidad e interés por crear nuevas agrupaciones de música de gaita, las propuestas novedosas para ingresar a la escena musical, el trabajo colaborativo al interior del grupo y hacia el exterior con colectivos culturales, así como la multiactividad en diversos empleos dentro y fuera de la música.

Entre las estrategias psicológicas se aprecia la determinación de continuar con los proyectos musicales como una forma de mantener la conexión con sus tradiciones y su identidad; la creación de nuevas canciones, que no solo incrementan el repertorio, sino que describen las costumbres de las décadas anteriores al conflicto armado o la nostalgia como personas rurales en las urbes y en menor medida canciones que abordan hechos traumáticos como las masacres y las dificultades de la migración.

En las escenas estudiadas Los Gaiteros de Ovejas, el grupo que permanece en su región de origen es el que presenta un discurso más conservador. Apelan con mayor proporción que los otros a la tradición y a los maestros de los cuales aprendieron como garantes de su interpretación.

Aunque los grupos Son de la Provincia y La Rueda de Madrid empezaron reproduciendo las canciones de Los Gaiteros de San Jacinto como una forma de demostrar su conocimiento e integración en la cultura gaitera y una estrategia para ser contratados, al consolidarse como grupo se desmarcaron estilísticamente de manera gradual.

En el caso concreto de Son de la Provincia, autodenominando a su estilo “gaita del siglo XXI”, imprimen mayor velocidad y virtuosismo en sus interpretaciones. Sus propuestas de transformación musical son más sutiles que en La Rueda de Madrid, pero sobresalen por las letras de sus canciones que reflexionan sobre su condición de migrantes internos. Mientras, La Rueda de Madrid incorpora a su música una caja de efectos, programas electrónicos para lanzar secuencias en vivo, el baile más afro y un espectáculo con luces, bailarinas y otros recursos de la escena alternativa de la música electrónica y la electrocumbia en Madrid. Son de la Provincia y La Rueda de Madrid reafirman su vínculo con la tradición pero se demarcan de los conservacionistas, proyectándose

como transformadores de la música de gaita para lograr insertarla en los nuevos escenarios de centros urbanos multiculturales como Madrid y Bogotá.

La comunicación entre las distintas escenas a través del intercambio de música, instrumentos y músicos genera una dinámica de negociaciones y adaptaciones en las prácticas performativas de baile, repertorio y consumos. La gaita y su cultura al realizar el tránsito de las fronteras terrestres y culturales se convierte en un elemento que revierte el orden en el espacio urbano. En las ciudades la música de gaita recrea el mundo campesino, con los imaginarios de los pueblos del Caribe - retrotraídos en el tiempo- y la cultura solidaria de sus comunidades.

En relación con las ocasiones en las que se interpreta música de gaita, en la actualidad los festivales son el centro de la cultura gaitera. Si bien los festivales de gaita han impuesto una disrupción entre lo que se consideraba distintivo de las ocasiones festivas en las que se interpretaba gaita, donde la música y la danza eran el centro de la diversión –desde los años 1930 hasta la creación de los festivales en la década de 1980–, en el presente, en los festivales de Montes de María y en las ruedas de gaita en esa localidad las personas que asisten a estos eventos están más interesadas en competir, tocar, cantar o aprender de la interpretación de otros músicos que en danzar. En ellos los músicos de diferentes edades y niveles de experiencia compiten, se recrea desde el escenario el vestido, los instrumentos y el baile dentro de un marco que se ha delimitado como tradicional y que se le ha atribuido tal connotación. Los festivales se convierten también en los garantes de la práctica, los que avalan e identifican los mejores intérpretes, por lo que participar en ellos acredita la valía de un gaitero a la vez que le prepara para ser mejor en su interpretación y comprensión de la cultura de la gaita. Los viajes de los músicos a Montes de María son pensados como rutas del saber.

Sin embargo, en Bogotá y Madrid, el baile es el factor que congrega a las audiencias y la interacción que sucede entre el grupo y el público motiva a los músicos a continuar tocando o cantando. El evento en vivo es por lo demás la fuente de mayor ingreso económico para los grupos de gaita, por lo que los músicos entrevistados se esfuerzan por generar una experiencia performativa que propicie el baile y la interacción de todos los participantes o público.

En Madrid, por la diversidad de nacionalidades que asisten a los eventos, se aprecian las diferentes formas del baile de “las cumbias” que se producen en Latinoamérica, baile con

movimientos afros o pasos de *electrodance*. Cada persona en el público suele bailar de acuerdo con la forma de cumbia que conoció o integra otro tipo de baile según su procedencia e historia personal.

La performance en cada escena presenta sus propios rasgos o características. Como mencioné anteriormente, en Ovejas donde el evento de gaita predominante es el festival, el baile queda relegado al concurso sobre la tarima. El festival hace que las personas enfoquen la atención en la idea de la calidad de las interpretaciones incluso del baile. En Bogotá, aunque también en las ruedas de gaitas se puede apreciar la competencia entre los participantes y un mayor interés y motivación hacia el aprendizaje de las formas de tocar, el baile cobra gran importancia y atrae a un gran número de personas que imitan el baile tal y como el que se exhibe en los festivales de Montes de María, reafirmando así su valoración y conocimiento sobre la tradición.

En Madrid el sistema de valoraciones alrededor del indigenismo y el africanismo exalta estos rasgos en la música como elementos exóticos para atraer a una audiencia ávida de nuevas sonoridades. El baile es una mezcla de estilos de cumbia y movimientos de la música electrónica, aunque dentro de los participantes existen aquellos que defienden unos códigos de conducta y baile que califican como los adecuados –según la “tradición”– para participar de la música de gaita.

Si bien la música de gaita podría catalogarse como música folclórica o tradicional, las actuales condiciones en las que se desarrolla le han otorgado, en escenas como la de Bogotá y Madrid, una exposición diferente. Estas reelaboraciones de los sonidos de la música de gaita están presentadas de tal forma que resaltan su exotismo y explotan su carácter antiguo, indígena o ancestral, para convertirse en objetos para el entretenimiento de las audiencias urbanas.

Esta tesis doctoral ha pretendido dar un mayor reconocimiento a las personas que construyen la tradición de la gaita y los contextos en los que realizan su práctica. Considero que en este sentido se abre una línea de investigación de las tradiciones desde su presente interpretativo transcultural y multisituado, tomando como fuente las posturas ideológicas y performativas de los cultores.

Así mismo, durante la investigación entré en una discusión – todavía no resuelta – en torno a los estilos en la música de gaita, un camino a seguir para futuras investigaciones. También sería interesante realizar un estudio comparativo de los libros de texto que enseñan a bailar la cumbia colombiana. Examinar sus contenidos para descubrir los discursos de identidad regional y nacional

así como el papel de la danza tradicional en la escuela colombiana y las estrategias pedagógicas para hacer de la performance dancística un medio de expresión de la colombianidad.

Por otro lado, una nueva línea de análisis que propongo es el estudio de las transformaciones de las performances participativas ante las medidas de distanciamiento social y las limitaciones en el aforo generadas por la crisis contingente del COVID-19. También el estudio de las “reinversiones” de los músicos cuya mayor fuente de ingresos económico, hasta ahora, había sido los eventos en vivo.

BIBLIOGRAFÍA⁴⁹

- Abadía Morales, Guillermo. 1970. *Compendio general del folclor*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología.
- Arce Cortés, Tania. 2008. «Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación?». *Revista Argentina de Sociología* 11: 257-271. Acceso el 24 de febrero de 2020. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26911765013>.
- Arcos Vargas, Andrea. 2008. «Industria Musical en Colombia: una aproximación desde los artistas, las disqueras, los medios de comunicación y las organizaciones». Trabajo de grado para optar por el título de Comunicadora Social. Pontificia Universidad Javeriana. <https://javeriana.edu.co/biblos/tesis/comunicacion/tesis37.pdf>.
- Arenas, Pablo, Urzúa, Alfonso. 2015. «Estrategias de aculturación e identidad étnica: un estudio en migrantes sursur en el norte de Chile». *Universitas Psychologica* 1: 117-128. doi: 10.11144/Javeriana.upsy15-1.eaie.
- Aretz, Isabel. 1991. *Historia de la etnomusicología en América Latina*. Caracas: FUNDEF.
- .1977. «Música y danza (América Latina continental, excepto Brasil)». En *África en América Latina*, editado por Carmen Valcarce y Jas Reuter, 238-278. México: Siglo XXI/Unesco.
- Aroca, Patricio. 2003. «Migración interregional en Chile. Modelos y resultados 1977-2002». *Notas de población* 78: 97-154. Acceso el 10 de agosto de 2020. <https://repositorio.cepal.org/handle/11362/12762>.
- Attias-Donfut, Claudine. 2000. «Rapports de Générations: Transferts Intrafamiliaux Et Dynamique Macrosociale». *Revue Française de Sociologie* 41: 643-684. doi: 10.2307/3322701.

⁴⁹ El sistema de autor-fecha en Chicago Deusto para las revistas en línea no reporta el volumen, en este caso los he detallado como se hace para las revistas impresas, colocando el volumen después del nombre de la revista, seguido de coma, el número de la revista con el símbolo n.º y (:) y números de páginas. Para las revistas en línea sin volumen me he ceñido a la estructura que dicta el manual.

- Áuge, Marc. 2009. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Austin, John Langshaw. 1975. *How To Do Things With Words. Segunda Edición*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bauman, Richard. 1977. «Verbal Art as Performance». *American Anthropologist* 77: 290 - 311. doi:10.1525/aa.1975.77.2.02a00030.
- Bauman, Zygmunt. 2007. *Entre nosotros, sobre la convivencia entre generaciones*. Editado por Jorge Larrosa. Barcelona: Fundació Viure i Convivre.
- Becker, Howard. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Beck, Ulrich. 2008. «Generaciones globales en la sociedad del riesgo mundial». *Revista Cidob d'Afers Internacionals* nº 82-83. Acceso el 5 de agosto de 2020. <http://www.revistasculturales.com/revistas/13/revista-cidob-d-afers-internacionals/num/82-83/>.
- Becona, Elisardo. 2006. «Resiliencia: definición, características y utilidad del concepto». *Revista de Psicopatología y Psicología Clínica* 11: 125-146. doi:10.5944/rppc.vol.11.num.3.2006.4024.
- Béhague, Gerard H., ed. 1984. *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Bell Lemus, Gustavo 1991. *Cartagena de Indias: de la Colonia a la República*. Bogotá: Simón y Lola Guberek.
- . 2006. «¿Costa Atlántica? No: Costa Caribe». En *El Caribe en la nación colombiana*, compilado por Alberto Abello. Cartagena: Museo Nacional de Colombia y el Observatorio del Caribe Colombiano.
- Bell, Daniel. 1976. *El advenimiento de la sociedad post-industrial: un intento de prognosis social*. Madrid: Alianza Editorial.
- Benedict, Anderson. 1993. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Traducido por Eduardo L. Suárez. México: FCE.

- Bengston, Vern, y W. Andrew Achenbaum. 1993. *The Changing Contract across Generations (Social Institutions and Social Change Series)*. Routledge.
- Bennet, Andy. *Cultures of Popular Music*. 2001. United Kingdom: Open University Press.
- Bennet, Andy, y K Kahn-Harris. 2004. *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. London: Palgrave Mcmillan.
- Bennett, Andy, y Richard Peterson. 2004. *Music Scenes Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bermúdez, Egberto. 1985. *Los instrumentos musicales en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- . 2005. «La música tradicional colombiana y sus estructuras básicas: Música afrocolombiana (Parte 1)». *Ensayos. Historia y teoría del arte* 10: 215-239. Acceso el 5 de agosto de 2020. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/44979>.
- . 2006 «Notas al disco Los Bajeros de la Montaña». *Los Bajeros de la Montaña. La acabación del mundo música de gaitas de los Montes de María*. Bogotá: Fundación Mvsica Americana.
- . 2010. «La música colombiana: pasado y presente». En *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, de Albert Recasens Barberá (dir.), 247-254. Madrid: Akal.
- Berridge, Kent, y Morten Kringelbach. 2013. «Neuroscience of affect: brain mechanisms of pleasure and displeasure». *Current Opinion in Neurobiology* 3: 294-303. doi: 10.1016/j.conb.2013.01.017.
- Berry, John. 1992. «Acculturation and Adaptation in a new society». *International Migration* 30: 69–85. doi: 10.1111/j.1468-2435.1992.tb00776.x.
- Bhugra, Dinesh. 2004. «Migration and mental health». *Acta Psychiatry Scandinavia* 109: 243-258. doi.org/10.1046/j.0001-690X.2003.00246.x
- Bilbao Urkid, Saioa. «Comunidades solidarias confesiones religiosas minoritarias y su función integradora». *Anuario de Acción Humanitaria y Derechos Humanos* 13: 245-263. doi: 10.18543/aahdh-13-2015pp245-263.

- Birenbaum Quintero, Michael. 2006. «La música pacífica al Pacífico violento: Música, multiculturalismo y marginalización en el Pacífico negro colombiano». *Revista Transcultural de Música* 10. Acceso el 5 de agosto de 2020. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/143/la-musica-pacifica-al-pacifico-violento-musica-multiculturalismo-y-marginalizacion-en-el-pacifico-negro-colombiano>.
- Blanco Arboleda, Darío. 2009. «De melancólicos a rumberos... de los Andes a la costa. La identidad colombiana y la música caribeña». *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia* 23, n.º 40: 102-128. Acceso el 05 de agosto de 2020. <https://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=55715428006>.
- Blánquez, Javier. 2002. *LOOPS, Una historia de la música electrónica*. Barcelona: Grupo Editorial Random House Mondadori, S. L.
- Blau, Gary. 1999. «Testing the longitudinal impact of work variables and performance appraisal Satisfaction on Subsequent Overall Job Satisfaction». *Human Relations* 52: 1099-1113. doi:10.1177/001872679905200806.
- Blood, Anne, y Robert Zatorre. 2001. «Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion». *Proceedings of the National Academy of Sciences* 98, n.º 20: doi: 10.1073/pnas.191355898.
- Bogdan, Robert, y Steven J. Taylor. 1975. *Introduction to qualitative research methods*. New York: Wiley- Interscience.
- Bohlman, Philip V. 1988. *The study of Folk Music in the modern world*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Bonilla García, Miguel Ángel, y Ana Delia López Suárez. 2016. «Ejemplificación del proceso metodológico de la teoría fundamentada». *Cinta de moebio* 57: 305-315. doi.org/10.4067/S0717-554X2016000300006.
- Borja, Wendy, Yisela Carmona y Wendy Dean. 2015. «Procesos comunicacionales y representaciones sociales que tienen los jóvenes acerca de la música de gaita, que influyen en la conservación de la tradición desde San Jacinto, Bolívar». Tesina de grado. Universidad Tecnológica de Bolívar. <https://biblioteca.utb.edu.co/notas/tesis/0067357.pdf>.

- Botón Gómez, Sandra Liliana, y Patricia González Román. 2010. «Una revisión a los estudios sobre migración internacional en Colombia». *Revista de la Facultad de Ciencias Económicas: Investigación y Reflexión* 18, n.º 1: 195-204. Acceso el 05 de agosto de 2020. http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S012168052010000100012&script=sci_abstract&tlng=es.
- Bourdieu, Pierre 1982. *Language and Symbolic Power*. Editado por Jhon B. Thompson. Traducido por Gino Raymond y Matthew Adamson. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- . 1984. *Homo academicus*. Paris: Ed de Minuit.
- Briggs, Charles. 1988. *Competence in Performance: The Creativity of Tradition in Mexican Verbal Art*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Bronner, Simon J. 2013. «The "Handiness" of Tradition». En *Tradition in the twenty first century: locating the role of the past in the present*, de Trevor J. Blank y Robert Glenn Howard, 186-218. Logan, UT: Utah State University Press.
- Cáceres Roldán, Aldo Marcelo y Luis Javier Reyes Marzo. 1998. *La fe Bahá'í ¿una nueva religión mundial?* Madrid: Ediciones Religión y Cultura.
- Camacho, Gonzalo. 2007. «La cumbia de los ancestros. Musica ritual y mas media en la Huasteca.» En *Equilibrio, intercambio y reciprocidad: principios de vida y sentido de muerte en la Huasteca*, de Ana Bella Pérez, 166-180. México: Consejo Veracruzano de Arte Popular.
- Campuzano Montoya, Mario, y Leticia Cufre Marchetto. 2011. «Contexto y prácticas sociales violentas: su influencia en la formación de subjetividades y de vínculos en la sociedad.» En *La salud en México*, de María Consuelo Chapela y María Contreras, 338. México, DF.
- Carbonell, Lucía Ramón. 2011. «A.M. Cáceres - L.J. Reyes Marzo, La fe bahai ¿una nueva religion mundial?». Reseña de *La fe Bahá'í ¿una nueva religión mundial?*, de Aldo Marcelo Cáceres Roldán y Luis Javier Reyes Marzo. *Ilu, Revista de Ciencias de las Religiones* 16, n.º 1: 318-321. Acceso el 5 de agosto de 2020. <https://revistas.ucm.es/index.php/ILUR/article/view/37710>.

- Cárdenas, Mauricio, y Carolina Mejía. 2006. «Migraciones internacionales en Colombia: ¿qué sabemos?». Documentos de trabajo del taller Migración Internacional y Desarrollo: el caso de América Latina, que tuvo lugar en Santiago de Chile en mayo de 2006. Acceso el 05 de mayo de 2020. <http://hdl.handle.net/11445/810>.
- Cardona, Ishtar. 2006. «Los actores culturales entre la tentación comunitaria y el mercado global: el resurgimiento del Son Jarocho». *Política y cultura* 26: 213-232. Acceso el 17 de agosto de 2020. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422006000200010&lng=es&tlng=es.
- Carvalho, José Jorge. 2003. «La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas». *Trans. Revista Transcultural de Música* 7. Acceso el 20 de octubre de 2019. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/212/la-etnomusicologia-en-tiempos-de-canibalismo-musical-una-reflexion-a-partir-de-las-tradiciones-musicales-afroamericanas>.
- Castells, Manuel. 1999. *La era de la información: Economía, sociedad y cultura. El poder de la identidad*. Vol. II El poder de la identidad. México: Siglo Veintiuno editores S.A. de C.V.
- . *La sociedad red*. 2000. Segunda edición . Traducido por Carmen Martínez Gimeno y Jesús Alborés. Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- Castillejo, Roberto. 2010. «Sones y bailes de gaita». *Divulgaciones Etnológicas*, 1956: 127-33.
- Castillo, Ariel. 2010. *Rafael Escalona: Encantos de una vida en cantos*. Barranquilla: Ediciones La Cueva.
- Castillo Mathieu, Nicolás del. 1982. *Esclavos negros en Cartagena y sus aportes léxicos*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Castillo Osorio, Benjamín. 2010. «El mototaxismo ¿problema informal o un medio de generación de ingresos para resolver en parte el problema del desempleo en Montería? ». *Económicas* 31, n.º 1: 89-104. Acceso el 2 de febrero de 2020. <https://revistascientificas.cuc.edu.co/economicascuc/article/view/1185>.

- Castro Ramírez, Luis Carlos. 2016. «Entre usuarios y creyentes: itinerarios bogotanos dentro de las religiones afrocubanas». *Mitológicas* 31: 21-39. Acceso el 2 de febrero de 2020. https://www.academia.edu/31024113/Entre_usuarios_y_creyentes_itinerarios_bogotanos_dentro_de_las_religiones_afrocubanas.
- Cavecchi, Daniel. 1998. *Tramps Like Us: Music and Meaning among Springsteen Fans*. New York: Oxford University Press.
- Cepeda Cuervo, Edilberto. «Concentración de la tierra en Colombia». *Comunicaciones en Estadística* 4, n.º 1: 29-42. doi:10.15332/s2027-3355.2011.0001.02.
- Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana. 1997. *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba. Atlas*, 3 vols. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales-GEO.
- Chambers, Ian. 1985. *Urban rhythms: pop music and popular culture*. London: Macmillan.
- Ciro Gómez, Bernardo A, y Maritza Serna González. 2016. «La tambora lobana: acercamiento a un proceso de investigación de campo, divulgación y apropiación con fines pedagógicos». (*Pensamiento*), (*palabra*) y *obra* 16, 16: 24-35. doi: 10.17227/ppp.num16-3973.
- Civallero, Edgardo. 2015. *Las flautas de cabeza de cera de América Latina*. Madrid: Edgardo Civallero. Acceso el 13 de febrero de 2017. <https://vdocuments.site/las-flautas-de-cabeza-de-cera-de-america-latina-579333c1bc319.html>.
- Clarck, Jhon, Stuart. Hall, Tony Jefferson, y Brian Roberts. 1976. «Subcultures, cultures and class: a theoretical overview». En *Resistente thought Rituals: Youth Subcultures in Post War Britain*, de Stuart Hall y Tony. (eds.) Jeferson, 57-71. London: University of Birmingham.
- Cone, Edward T. 1968. *Musical Form and Musical Performance*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- Convers, Leonor, y Juan Sebastián Ochoa. 2007. *Gaiteros y tamboleros: material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2007.
- Cortés, Jaime. 2000. «La polémica sobre lo nacional en la música popular colombiana». Congreso IASPM, Rama Latinoamericana.

- . 2004. *La música nacional y popular colombiana en la colección Mundo al día*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Costa Racines, María Paz, y Glenis María Paredes Medina. 2014. *Mecanismos discursivos de representación e identidad en el cancionero de los gaiteros de San Jacinto: un análisis discursivo*. Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de Profesional en Lingüística y Literatura, Cartagena de Indias: Universidad de Cartagena.
- Cruz González, Miguel Antonio. 2002 «Folclore, música y nación: el papel del bambuco en la construcción de lo colombiano». *Nómadas* 17: 219-231. Acceso el 4 de marzo de 2018. <http://nomadas.ucentral.edu.co/index.php/inicio/32-investigacion-y-transformaciones-sociales-nomadas-17/480-folclore-musica-y-nacion-el-papel-del-bambuco-en-la-construccion-de-lo-colombiano>.
- Cyrułnik, Boris. *La maravilla del dolor*. Barcelona: Granica, 2001.
- D'Amico, Leonardo. 1993. «Moduli ritmici e poliritmici della musica afrocolombiana.» Thesis (Etnomusicología), Universidad de Bolonia, Bolonia.
- . 2007. «Huellas de Africanía. Instrumentos musicales de origen africano en Colombia.» *Música subsahariana: tradición y patrimonio cultural africano*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- . 2013. «Cumbia Music in Colombia: Origins, Transformations, and Evolution of a Coastal Music Genre». En *Cumbia!: Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*, de Hector Fernandez l'Hoeste y Pablo (edit.) Vila, 29-48. Durham: Duke University Press.
- . 2015. «Los hilos de la memoria. Buscando el origen de la cumbia en el país de los Carabali.» *Jornadas de Música Africana, At Institut Catalunya-Àfrica*. Barcelona, 2015.
- Daft, Richard, y Richard Esteer. 1992. *Organizaciones. El comportamiento del individuo y de los grupos humanos*. México: Limusa.
- Davidson, Harry. 1970. *Diccionario folklórico de Colombia; música, instrumentos y danzas*. Bogotá: Banco de la República, Departamento de Tall. Gráf.

- Davis, Keith, y Jhon. 2003. Newstrom. *Comportamiento humano en el trabajo*. 8. México: Mc Graw Hill Interamericana.
- Daza Beltrán, Carlos A. 2010. *Análisis de las estrategias de marketing político de Álvaro Uribe Vélez durante sus campañas electorales de 2002 y 2006 y durante el ejercicio de su gobierno presidencial en Colombia*. Tesis de Maestría en Estudios Políticos, Bogotá: Universidad Javeriana.
- Delgadillo Molano, Javier Alfonso. 2012. «A la maestra Delia Zapata Olivella». *Comunicación, Cultura y Política, Revista de Ciencias Sociales* 5: 87-97. doi: 10.21158/21451494.n5.2012.1452.
- Delgado, Sergio Coronado, y Kristina Dietz. 2001. «Controlando territorios, reestructurando relaciones socio-ecológicas: la globalización de agrocombustibles y sus efectos locales, el caso de Montes De María en Colombia.» *Iberoamericana* 13, n° 49: 93-116. Acceso el 05 de mayo de 2020. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4232622>.
- De Lima, Emirto. 1942. *El folclor colombiano*. Barranquilla: Lit. Barranquilla.
- Derrida, Jacques. «Signature Event Context».1982. De Jacques Derrida. Chicago: Universidad de Chicago.
- Dirección de Gestión y Transformación de Conocimiento de la Cámara de Comercio de Bogotá. 2018. *Bogotá y Cundinamarca en cifras 2018*. Datos sobre crecimiento económico, dinámica empresarial, comercio exterior, mercado laboral, pobreza y desigualdad, población. Bogotá: Camara de Comercio de Bogotá.
- Escalante, Aquiles. 1954. «Notas sobre Palenque de San Basilio». *Divulgaciones etnológicas* 3, n.º 5: 207-354.
- . 1964. *El negro en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- . 1989. «Significado del Lumbalú, ritual funerario del Palenque de San Basilio». *Huellas, Revista de la Universidad del Norte*, n.º 26: 11-24. Acceso el 6 de agosto de 2020. <http://hdl.handle.net/10738/72>.

- Espinal Pérez, Cruz Elena. 2011. «El cuerpo: un modo de existencia ambiguo. Aproximación a la filosofía del cuerpo en la fenomenología de Merleau-Ponty». *Co-herencia* 8, n° 15: 187-217. Acceso el 6 de agosto de 2020. <https://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/co-herencia/article/view/610>.
- Escobar Zamora, Cielo Patricia. 2000. *Danzas folclóricas colombianas. Guía práctica para la enseñanza y aprendizaje*. Bogotá: Editorial Magisterio.
- . 2005. *Danzas lúdicas para preescolar*. Bogotá: Editorial Magisterio.
- . 2011. *A bailar Colombia*. Bogotá: Editorial Magisterio.
- Facuse, Marisol, y Rodrigo Torres. 2018. «Las músicas migrantes latinoamericanas en Chile: identidades diaspóricas y mestizajes culturales». *Hallazgos* 15, n.º 29: 111-132. Acceso el 6 de mayo de 2020. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7086384>.
- Fadanelli, Guillermo. 2000. «Cultura subterránea». En *Cultura contracultura: diez años de contracultura en México*, de Carlos Matínez Rentería. México: Plaza Janés Crónica.
- Feld, Steven. 1995. «From Schizophonia to Schismogenesis: The Discourses and Practices of World Music and World Beat». En *The Traffic in Culture*, editado por George Marcus, 104. Berkley: University of California Press.
- Fericgla, Josep María. 1998. «La relación entre la música y el trance extático». *Música oral del Sur* 3: 165-179. Acceso el 6 de mayo de 2020. <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas/articulos-mos/la-relacion-entre-la-musica-y-el-trance-extatico.html>.
- Fernández Rueda, Laura. 2012. *El sistema de gaita antigua en el Litoral Atlántico desde la interpretación de los gaiteros de San Jacinto: dialogos con la modernidad*. Tesis para obtener el grado de: Maestra en música con especialidad en Etnomusicología, México DF: Universidad Autónoma de México. Acceso el 3 de julio de 2020. https://www.academia.edu/2061460/El_sistema_de_la_gaita_antigua_del_Litoral_Atl%C3%A1ntico_colombiano_y_su_interpretaci%C3%B3n_a_trav%C3%A9s_de_los_gaiteros_de_San_Jacinto_Dialogos_con_la_modernidad

- Finnegan, Ruth. 2003. «Música y participación». *Revista Transcultural de Música* 7. Acceso el 6 de agosto de 2020. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/210/musica-y-participacion>.
- Flores Rodrigo, Susana. 2007. «Música y adolescencia la música popular actual como herramienta en la educación musical». Tesis doctoral, Departamento de Didáctica, Organización Escolar, UNED. Universidad Nacional de Educación a Distancia (España), 7.
- Flórez N., Carmen Elisa. 2000. *Las Transformaciones sociodemográficas en Colombia durante el siglo XX*. Bogotá: Banco de la República –Tercer Mundo Editores.
- Frith, Simon. 1983. *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock*. London: Constable.
- . 2001. «Hacia una estética de la música popular». En *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*, de Francisco Cruces y otros (eds), 413-435. Madrid: Trotta.
- Gallo, Guadalupe, y Pablo Seman. 2009. «Superficies de placer: sexo, religión y música electrónica en los pliegues de la transición 1990-2010». *Cuestiones de Sociología* 5: 132-142. Acceso el 3 de julio de 2020. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/13151>.
- Gamero Maldonado, Harold Yusit. 2013. «La Satisfacción Laboral como Dimensión de la Felicidad». *Ciencia & trabajo* 15, n.º 47: 94-102. Doi:10.4067/S0718-24492013000200010.
- García Canclini, Néstor. 1997. *Cultura y comunicación: entre lo global y lo local*. La Plata, Provincia de Buenos Aires: Ediciones de periodismo y comunicación.
- García Flórez, Jaime Alejandro. 2013. «Patrones de migración en Colombia desde la perspectiva de la teoría de redes». *Cuadernos de Economía* 32, n.º 59: 337-362. Acceso el 2 de mayo de 2020. https://www.researchgate.net/publication/262427867_PATRONES_DE_MIGRACION_EN_COLOMBIA_DESDE_LA_PERSPECTIVA_DE_LA_TEORIA_DE_REDES.
- García Pindado, Sandra. 2016. *Las artes de la representación en el entorno educativo a través del proyecto artístico de "La Nave"*. Trabajo de fin de máster, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2016. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/18573>.
- García, Esteban. 2012. *Maurice Merleau-Ponty. Filosofía, corporalidad y percepción*. Buenos Aires: RhesisEditoria.

- Garzón, Lucía Esperanza. 1987. «Gaitas y tambores de San Jacinto». *Nueva Revista Colombiana de Folclor* 1, n.º 2: 73-99.
- Gil Olivera, Numa Armando. 2010. «Toño Fernández: la pluma en el aire». *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica* 12: 135-148. Acceso el 06 de agosto de 2020. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5810239>.
- Glaser, Barney G. 1992. *Basics of Grounded Theory Analysis: Emergence Vs. Forcing*. Mill Valley, California: Sociology Press.
- Gómez, Nataly. 2015. *Inventiones de la colombianidad: Nueva Música Colombiana*. Requisito parcial para optar al título de Magíster en Estudios Culturales, Bogotá: Facultad de Ciencias Sociales Universidad Javeriana.
- Gonet, Daniel H. 2015. *Aprendiendo música en el encuentro. La construcción de conocimientos musicales a través de la práctica comunitaria situada*. Tesis de Maestría Psicología Cognitiva y Aprendizaje, Madrid: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Universidad Autónoma de Madrid.
- González Jiménez, Juan Carlos. 2004. *Desplazamiento forzado y migración humana*. Bogotá, Colombia: Voluntad.
- González, Juan Pablo. «Música popular urbana en la América Latina del siglo XX». En *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, de Christian Spencer Espinosa y Albert Recasens Barberá, 205-218. Medellín: Akal, Ediciones, 2010.
- Graves, Theodore D. 1967. «Psychological acculturation in a tri-ethnic community». *Southwestern Journal of Anthropology* 23, n.º4: 337-350. Acceso el 6 de agosto de 2020. <https://www.jstor.org/stable/3629450>.
- Green, Lucy. 2001. *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd.
- Guadarrama Olivera, Rocío. 2013. «Mercado de trabajo y geografía de la música de concierto en México». *Espacialidades. Revista de temas contemporáneos sobre lugares, política y*

- cultura* 3, n.º 2: 192-216. Acceso el 6 de agosto de 2020. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=419545120007>.
- . 2014. «Multiactividad e intermitencia en el empleo artístico: El caso de los músicos de concierto en México». *Revista Mexicana de Sociología* 76, n.º 1: 7-36. Acceso el 6 de agosto de 2020. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032014000100001&lng=es&nrm=iso>. ISSN 2594-0651.
- Guadarrama, Rocío, Alfredo Hualde, y Silvia. López. 2012. «Precariedad laboral y heterogeneidad ocupacional: una propuesta teórico-metodológica». *Revista Mexicana de Sociología* 74, n.º 2: 2013-243. Acceso el 6 de agosto de 2020. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032012000200002.
- Guillen, Martinez Fernando. 1979. *El poder politico en Colombia*. Bogotá: Punta de Lanza.
- Hall, Stuart. 1996. «Music and identity». En *Questions of Cultural Identity*, de Stuart Hall y Paul Du Gay, 108-127. Londres: SAGE Publications Ltd.
- . 1997. «The Local and the Global: Globalization and Ethnicity». En *Culture, Globalization, and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, editado por Anthony D. King, 19-39. Binghamton: University of Minnesota Press.
- Hall, Stuart., y Tony Jeferson. 2005. *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post War Britain*. Birmingham: University of Birmingham.
- Hargreaves, Andy. 2003. *Teaching in the knowledge society: Education in the age of insecurity*. Nueva York y Londres: Teachers College Press.
- Hargreaves, David, J, y Adrian. D. North. 1999. «The functions of music in everyday life: Redefinng the social in music psychlogy». *Psychology of Music* 27, n.º 1: 71-83. doi: 10.1177/0305735699271007.
- Harvey, David. 2004. *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hebdige, Dick. 2002. *Subcultura: el significado del estilo*. Barcelona: Paidós Comunicación.

- Hernández, Oscar. 2011. «De los Andes al Caribe semiosis y noo-política en las músicas “nacionales” colombianas». *Primer coloquio de lenguas y culturas en contacto, cimarronaje y creolización. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá*.
https://www.academia.edu/907529/De_los_Andes_al_Caribe._Semiosis_y_noo-pol%C3%ADtica_en_las_m%C3%BAscas_nacionales_colombianas.
- Hewitt, Michael. 2009. *Composition for Computer Musicians*. Boston: Course Technology.
- Hirai, Shinji. 2012. «¡Sigue los símbolos del terruño!: etnografía multilocal y migración transnacional!». En *Métodos cualitativos y su aplicación empírica: por los caminos de la investigación sobre migración internacional*, de Marina Ariza, Laura Velasco y coord., 81-115. UNAM-El Colegio de la Frontera Norte., México D.F.: UNAM-El Colegio de la Frontera Norte A.C.
- Hirata, Helena, y Edmond Préteceille. 2002. *Exclusion, précarité, insécurité socio-économique (Apports et débats des sciences sociales en France)*. Génova: International labour Organization.
- Husserl, Edmun. 1991. *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Barcelona : Crítica.
- . 1997. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo. Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución. [Traducido al español de Ideen zur einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. México: Universidad Nacional Autónoma de México: México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hymes, Dell. 1975. «Breakthrough into Performance». En *Folklore, Performance and Communication*, de Ben-Amos and Goldstein ed., 11-74. La Haya: Mouton.
- Ibarra Ramírez, Miguel Ángel. 2014. «Reflexiones en torno a la presencia de instrumentos musicales aerófonos andinos en contextos educativos urbanos del ámbito local». *Am - Revista de Pedagogía en Música* 2: 93-104. Acceso el 6 de agosto de 2020.
<http://bibliotecadigital.academia.cl/bitstream/handle/123456789/2907/93-104.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

- James, Ariel José, David Andrés Jiménez, y Guillermo Páramo. 2004. *Chamanismo: el otro hombre, la otra selva, el otro mundo : entrevistas a especialistas sobre la magia y la filosofía amerindia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Jaramillo Vélez, Rubén. 2012. «Moralidad y modernidad en Colombia» *Cuestiones de Filosofía* 3-4: 31-50. Acceso el 6 de agosto de 2020. https://revistas.uptc.edu.co/index.php/cuestiones_filosofia/article/view/583.
- Jurado, Claudia, y Isaías Tobasura. 2012. «Dilema de la juventud en territorios rurales de Colombia: ¿campo o ciudad?». *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 10, n° 1: 63-77. Acceso el 7 de agosto de 2020. <http://www.scielo.org.co/pdf/rlcs/v10n1/v10n1a03.pdf>.
- Kartomi, Margaret. 1985. «The Processes and Results of Musical Culture Contact: a discussion of Terminology and Concepts». *Ethnomusicology* 25, n.º 2: 224-249. doi: 10.2307/851273.
- . 2001. «Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos». En *Las culturas musicales*, editado por Francisco Cruces y otros, 357-382. Madrid: Trotta.
- Khe, Tran Van. 1982. «Estatus social del músico tradicional en Asia». *Revista Internacional de Ciencias Sociales* 34, n° 4: 773-794. Acceso el 7 de agosto de 2020. https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/34294895/SOCIOLOGIA_DE_LA_MUSICA-UNESCO.
- Kwabena Nketia y Joseph Hanson. 1982. «La Interacción mediante la música en las sociedades africanas». *Revista internacional de ciencias Sociales* 34, n° 4: 639-655. Acceso el 7 de agosto de 2020. https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/34294895/SOCIOLOGIA_DE_LA_MUSICA-UNESCO.
- Lane, Jill. *Blackface Cuba 1840-1895*. 2005. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Langer, Susanne Katherina. 1942. *Philosophy in a New Key A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. 3. Cambridge: Harvard University Press.

- Laplanche, Benoît. 1999. «L'étude des carrières professionnelles comme production individuelle. La structure du marché du travail des comédiens». En *Les professions et leurs sociologies: modèles théoriques, catégorisations, évolutions: Actes du Colloque de la Société Française de Sociologie*, de Pierre-Michel Menger, 245-255. París: Société Française de Sociologie.
- Lara Ramos, David. 2013. «La tarimización de la cultura: de la experiencia vital a la construcción del espectáculo». En *La savia del desarrollo*, de Alberto Abello Vives, 245-275. Girona: Universitat de Girona, Servei de Publicacions.
- . 2016. «La música de gaitas como expresión diaspórica (africana) del Caribe colombiano». *Revista de Estudios Colombianos* 47: 112-117. Acceso el 7 de agosto de 2020. <https://docplayer.es/53365951-La-musica-de-gaitas-como-expresion-diasporica-africana-del-caribe-colombiano.html>.
- Leccardi, Carmen, y Carles Feixa. 2011. «El concepto de generación en las teorías sobre la juventud». *Última Década* 19, n.º 34: 11-32. doi.org/10.4067/S0718-22362011000100002.
- Lehmann, Hans-Thies. 2017. *El teatro posdramático: una introducción*. Traducido por Diana González y et. al. Murcia: Cendeac-Paso de Gato.
- Levitin, Daniel. 2017. *This is your brain on music: the science of a human obsession*. New York: Peguin Random House LLC.
- Levitt, Peggy, y Nina Glick-Schiller. 2004. «Perspectivas internacionales sobre migración: conceptualizar la simultaneidad». *Migración y Desarrollo* 3: 60-91. Acceso el 7 de agosto de 2020. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=66000305>
- List, George. 1964. «Colombia Collections». *Indiana University*. Acceso el 4 de mayo de 2019 <https://libraries.indiana.edu/george-list-colombia-collections>.
- . 1964. *Interview with Antonio Hernández "Toño Fernández"* San Jacinto, 11 de junio de 1964. <https://libraries.indiana.edu/cumbia>.
- . 1973. «El conjunto de gaitas de Colombia: la herencia de tres culturas». *Revista Musical Chilena* 27, n.º 123-1: 43-54. Acceso el 7 de agosto de 2020. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11947/12307>.

- .1983. *Music and Poetry in a Colombian Village: A Tricultural Heritage*. Bloomington: Indiana University.
- .1987. «Two Flutes and a Rattle: The Evolution of an Ensemble». *The Musical Quarterly* 75, n° 1: 50-58. doi:10.1093/mq/75.1.50.
- . 1994. *Musica y poesia en un pueblo colombiano: una herencia tri-cultural*. Colegio Maximo de las Academias Colombianas.
- Lomnitz, Larisa. 1994. *Redes sociales, cultura y poder. Ensayos de antropología latinoamericana*. México: FLACSO.
- Londoño, Alberto. 1998. *Danzas colombianas*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Londoño, María Eugenia. 1975. «Materiales etnomusicológicos en función pedagógica». *Revista Inidef* 1, n.º1:100-101.
- López Cano, Rubén. 2004. «Favor de no tocar el género. Géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual.» Editado por Josep Martí y Martínez Silvia (eds.). *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*. Madrid: Ministerio de Cultura. 325-337.
- . 2006. «Asómate por debajo de la pista: timba cubana, estrategias músico-sociales y construcción de géneros en la música popular». *paper presentado en VII Congreso de IASPM-AL. Música popular, escena y cuerpo en la América Latina:prácticas presentes y pasadas*.
- MacDonald, R. A., D. J. Hargreaves, D. Miell, y J. W. North, A. C. Davidson. 2012. *Musical identities*. Vol. 13. Oxford: Oxford: University Press.
- Madrid, Alejandro L. 2009. «¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier». *Trans. Revista Transcultural de Música* 13. Acceso el 7 de agosto de 2020. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3732432>.
- Manciaux, Michel, Jacques Lecomte, Boris Cyrulnik, y Stefan Vanistendael. 2003. «La resiliencia: estado de la cuestión». En *La resiliencia: resistir y rehacerse*, de Michel (editor) Manciaux, 17-21. Madrid: Gedisa.

- Mandianes, Manuel. 2008. «Colombianos en Barcelona». En *Fiesta y ciudad: pluriculturalidad e integración*, editado por Josep Martí, 141-168. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas.
- Manrique Mesa, Diana Marcela. 2014. *Resiliencia espiritual comunitaria: estado del arte*. tesis de grado en psicología, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Marcon, Frank Nilton. 2012. «Identidade e Estilo em Lisboa: Kuduro, juventude e imigração africana». *Cuaderno de Estudios Africanos* 25: 95-116. doi:10.4000/cea.706.
- Marías, Julián. 2005. *La felicidad humana*. VII. Madrid: Alianza editorial.
- Martí, Josep. 2004. «Transculturación, globalización y músicas de hoy». *Revista Transcultural de Música* 8. Acceso el 7 de agosto de 2020. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/188/transculturacion-globalizacion-y-musicas-de-hoy>.
- Martínez Liso, Eva. 2015. *El Estado frente a los retos de la migración en la sociedad globalizada: alternativas de actuación en el marco de las relaciones internacionales*. Tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Marulanda, Octavio. 1984. *El folclor de Colombia: práctica de la identidad cultural*. Bogotá: Artestudio editores.
- Massey, Douglas, y Magaly Sánchez. 2007. «La percepción de la identidad latina y americana por parte de los inmigrantes latinos en Estados Unidos». En *El país transnacional: migración mexicana y cambio social a través de la frontera*, de Marina Ariza y Alejandro (coords.) Portes. México: Instituto de Investigaciones Sociales. UNAM.
- Maykut, Pamela S, y Richard E Morehouse. 1994. *Beginning Qualitative Research: A Philosophic and Practical Guide*. London • Washington, D.C.: Psychology Press.
- MC Robbie, Angela. 1980. «Settlieng accounts with subcultures: a feminist critique». En *On Record: rock pop and the Written Word*, de Simon Frith. London: Routledge.
- Sánchez, Hugues. 2009. «De bundes, cumbiambas y merengues vallenatos: fusiones, cambios y permanencias en la música y danzas en el Magdalena Grande, 1750-1970». En *Música y*

- sociedad. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, de Mauricio Pardo Rojas, 90. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Melo Ángel, Catalina. 2013. *El documento musical en los procesos de salvaguardia del patrimonio musical colombiano. El Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura*. Tesis de la Maestría en Patrimonio Cultural y Territorio, Bogotá D.C: Pontificia Universidad Javeriana.
- Mendoza, Mónica, y Ana María Barragán. 2005. «Políticas culturales y participación en Colombia». *Revista Colombiana de Sociología* 24: 163-183. Acceso el 7 de agosto de 2020. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/recs/article/view/11299>.
- Menger, Pierre-Michel, y Marc Gurgand. 1996. «Work and compensated unemployment in the performing arts. Exogenous and endogenous uncertainty in artistic labour markets». En *Economics of the Arts: Selected Essays*, de Victor Ginsburgh y Pierre-M (edit.) Menyer, 347-381. Ámsterdam: Elsevier.
- Merleau-Ponty, M. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. 1975. *Les sciences de l'homme et la phénoménologie*. Paris: Centre de Documentation Universitaire.
- Merleau-Ponty, M. 1988. *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*. Paris: Cynara.
- Merriam, Alan. 1955. «The Use Music in the Study of a Problem of Acculturation». *American Anthropologist*: 28-34. doi:10.1525/aa.1955.57.1.02a00040.
- . 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Meertens, Donny. 1998. «Víctimas y sobrevivientes de la guerra: tres miradas de género». *Revista Foro* 34: 19-35.
- Meza, Andrés. 2003. «Trayectorias de los afrodescendientes en el comercio callejero de Bogotá». *Revista Colombiana de Antropología* 39: 71-104. Acceso el 7 de agosto de 2020. https://www.researchgate.net/publication/42377302_Trayectorias_de_los_afrodescendientes_en_el_comercio_callejero_de_Bogota.

- Micolta León, Amparo. 2015. *La migración internacional y el cuidado de los hijos en Colombia*. Tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Miles, Steven. 1995. «Towards an understanding of the relationship between youth identities and consumer culture.» *Youth and Policy* 51, 4: 34-45.
- Mojica Villegas, Germán Darío. 2014. *Análisis de los rasgos musicales de carácter organológico y de fraseo melódico en la música de gaita y su aporte en la construcción de identidad en la región de Montes de María*. Tesis de Licenciatura en Música, Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Moreno Fernández, Susana. 2019. «El estudio de las celebraciones musicales en España y Portugal: explorando nuevas perspectivas». *Trans* 23: 2-15. Acceso el 12 de septiembre de 2020. <http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/1db-final-trans-2019.pdf>.
- Muggleton, David. 2000. *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*. Oxford: Berg.
- Muñoz Justicia, Juan, y Miguel Sahagún Padilla. 2017. *Hacer análisis cualitativo con Atlas.ti 7. Manual de uso*. Barcelona, Aguascalientes: Universidad Autónoma de Barcelona - Universidad Autónoma de Aguascalientes. Acceso el 7 de agosto de 2020. https://www.researchgate.net/profile/Juan_Munoz7/publication/288824979_Hacer_analisis_cualitativo_con_Atlasti_7/links/589b02b892851c8bb6845ddb/Hacer-analisis-cualitativo-con-Atlasti-7.pdf.
- Muñoz, Hernando, y Arturo Rendón. 1993. *Cumbia, gaita, porro y merengue (Esquenas rítmicos de acompañamiento)*. Trabajo de grado, Universidad Tecnológica de Pereira, Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira.
- Murcia Linares, Claudia Beatriz. 2019. *Análisis de pobreza multidimensional en la población víctima de desplazamiento forzado residente en la ciudad de Bogotá*. Tesis de la Maestría en Estudios y Gestión del Desarrollo, Bogotá: Universidad de La Salle.
- Necochea, Gerardo. 2015. *Parentesco, comunidad y clase: mexicanos en Chicago, 1916-1950*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

- Nettl, Bruno (ed.). 1978. *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change*. Chicago, London : Universidad of Illinois Press.
- Nettl, Bruno, y Melinda Russel. 1998. *In the course of performance. Studies in the world of musical improvisation*. Londres y Chicago: The University of Chicago Press.
- Ocampo López, Javier. 1976. *Música y folclor de Colombia*. Bogotá: Plaza y Janes.
- . 1981. *El folclor y los bailes típicos colombianos*. Manizales: Instituto Caldense de Cultura.
- . 1985. *Las fiestas y el folclor en Colombia*. Bogotá: Panamericana.
- Ochoa Escobar, Federico. 2012. «Las investigaciones sobre la caña de millo o pito atravesao». *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 7, n.º 2: 159-178. Acceso el 7 de agosto de 2020. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4148623>.
- . 2013. *El libro de las gaitas largas: tradición de los Montes de María*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Ochoa, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá : Norma.
- Ochoa, Juan Sebastián. 2016. «La cumbia en Colombia: invención de una tradición». *Revista Musical Chilena* 70, n.º 226: 31-52. Acceso el 7 de agosto de 2020. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/44886>.
- Ojeda García, Angélica, José Cuenca Vázquez, y Dyana Ivette Espinosa Garduño. 2008. «Comunicación y afrontamiento como estrategias individuales que buscan facilitar la adaptación social en población migrante». *Migración y Desarrollo* 11: 79-95. Acceso el 7 de agosto de 2020. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-75992008000200004.
- Olvera Gudiño, José Juan. 2005. *Colombianos en Monterrey: origen de un gusto musical y su papel en la construcción de una identidad social*. México: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León.
- Ortiz Zarama, María Alejandra. 2013. *Hilos narrativos apropiación de la mochila Wayuu y Arhuaca en el contexto colombiano y el diseño de modas*. Trabajo de grado, Facultad de Comunicación y Lenguaje, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

- Ortiz, Fernando. 1940. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Jesús Montero; Ed.
- Ospina Martínez, María Angélica. 2004. «Ágapes urbanos. Una mirada sobre el vínculo entre música electrónica y communitas en la ciudad de Bogotá». *Tabula Rasa* 2: 189-212. Acceso el 7 de agosto de 2020. <http://revistatabularasa.org/numero-2/ospina.pdf>.
- Ottenberg, Simon. 1996. *Seeing with Music: The Lives of Three Blind African Musicians*. Seattle: University of Washington Press.
- Pacini Hernández, Debora. 1993. «The picó phenomenon in Cartagena, Colombia.» *América Negra*: 69-115.
- Palma, Mauricio. 2015. «¿País de emigración, inmigración, tránsito y retorno? La formación de un sistema de migración colombiano». *Oasis* 21: 7-28. doi. 10.18601/16577558.n21.02.
- Pardo Montaña, Ana Melisa. 2019. «Migración y transnacionalismo, extrañando la tierrita». *REMHU: Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana* 27, n.º 55: 211-214. Epub Acceso el 30 de abril de 2019. https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1980-85852019000100211.
- Pardo Pérez, Rodrigo Enrique. 2018. *Aproximaciones compositivas desde ritmos de gaita y bullerengue*. Trabajo de fin de carrera Estudios Musicales Jazz y Músicas Populares, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Pardo Rojas, Mauricio. 2009. «Dimensiones y conocimientos de lo musical. Algunos casos en Colombia». En *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, editor académico Mauricio Pardo Rojas, 15-59. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- . 2009. «Localidad y cosmopolitanismo en “la tambora” de Santa Marta, Colombia». En *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, editor académico Mauricio Pardo Rojas, 333-337. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- Pargament, Kenneth. 1997. *The Psychology of Religion and Coping. Theory, research, practice*. New York. Nueva York: Guilford Press.

- Pavy, David. 1967. «The Provenience of Colombian Negroes». *The Journal of Negro History* 52, n.º 1: 35-58. Acceso el 7 de agosto de 2020. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.2307/2716599?mobileUi=0&>.
- Pedro, Josep, Ruth Piquer; y Fernán del Val. 2018. «Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas». *Cuadernos de Etnomusicología* 12: 63-88. Acceso el 19 de agosto de 2020. <http://www.sibetrans.com/etno/public/docs/etno-12-def.pdf>.
- Pérez Herrera, Manuel Antonio. 2014. «El bullerengue genesis de la música de la Costa Caribe colombiana». *El artista: Revista de Investigaciones en Música y Artes Plásticas* 11: 30-52. Acceso el 7 de agosto de 2020. <https://biblat.unam.mx/es/revista/el-artista/articulo/el-bullerengue-la-genesis-de-la-musica-de-la-costa-caribe-colombiana>.
- Pérez Monterosas, Mario. 2003. «Las redes sociales de la migración emergente de Veracruz a los Estados Unidos». *Migraciones internacionales* 2, n.º1: 136-160. Acceso el 7 de agosto de 2020. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1665-89062003000100006&script=sci_abstract.
- Pérez Torres, Francisco José. 2003. *Evidencia reciente del comportamiento de la migración interna en Colombia a partir de la Encuesta Continua de hogares*. Dirección de Metodología y Producción, Bogotá: Departamento Administrativo de Estadística (DANE). Acceso el 7 de agosto de 2020. https://www.dane.gov.co/files/banco_datos/Migracion/migracion_interna_Clbia.pdf.
- Pérez-Agote, Alfonso. 2012. *Cambio religioso en España: Los avatares de la secularización*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Perilla, Deissy Cristina, y Juanita Corredor. 2009. «La toma de yagé en Bogotá: ¿religión, ritual o estilo?». *Revista UIS Humanidades* 37, nº 2: 53-68. Acceso el 7 de agosto de 2020. <https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistahumanidades/article/view/964>.
- Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked: The politics of Performance*. London: Routledge.

- Pineda, Esther, y Keymer Ávila. 2019. «Aproximaciones a la migración colombovenezolana: desigualdad, prejuicio y vulnerabilidad». *Clivatge*7: 46-97. Acceso el 7 de agosto de 2020. <https://revistes.ub.edu/index.php/clivatge/article/view/28596>.
- Polanyi, Michael. 1962. *Personal knowledge*. Chicago: University of Chicago Press.
- . 1967. *The Tacit Dimension*. Garden City N.Y: Anchor Books..
- Polanyi, Michael, y Harry Prosch. *Meaning*. Chicago: The University of Chicago Press, 1957.
- Porta, Amparo. 2014. «La construcción de la identidad en la infancia y su relación con la música. Un acercamiento a través del análisis cualitativo de los media». *Dedica. Revista de Educação e Humanidades* 5: 61-76. Acceso el 7 de agosto de 2020. <http://hdl.handle.net/10234/90756>.
- Portaccio Fontalvo, José. 1995. *Colombia y su música. Canciones y fiestas de las llanuras Caribe y Pacífica y las Islas de San Andrés y Providencia*. Bogotá: Logos Diagramación.
- Posada Gutiérrez, Joaquín. 1865. *Memorias histórico políticas*. Bogotá: Foción Mantilla.
- Psillos, Stathis. 2009. *Knowing the structure of nature*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Puig, Gema, y José Luis Rubio. 2011. *Manual de Resiliencia Aplicada*. Barcelona: Gedisa.
- Puyana Villamizar, Yolanda, Amparo Micolta León, y María Cristina Palacio. 2013. *Familias colombianas y migración internacional: entre la distancia y la proximidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Quiles, y Ruth Nayibe Cárdenas Soler. 2010. «Antecedentes y actualidad de la música y la educación musical en Colombia». En *Arte y ciencia: creación y responsabilidad I*, editor por Fernando Ramos, 291-312. Coimbra: Junta de Andalucía – Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa; Grupo de Investigación HUM-742 D.E.D.I.C.A.: Desarrollo Educativo; Center for Intercultural Music Arts (CIMA).
- Quintana Martínez, Alejandra. 2006. «Género, poder y tradición. Al baile de la gaita el caiman le replica. Estudio de la música de gaitas y tambores de la Costa Atlántica colombiana (San Jacinto, Ovejas y Bogotá) desde una perspectiva de género». Tesis de la Maestría en Estudios

de Género. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
<https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/51849>.

—. 2009. «Festivales de música de gaitas en Ovejas y san Jacinto: una tradición de exclusión hacia las mujeres». En *Música y sociedad en Colombia: Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, editado por Mauricio Pardo Rojas, 132-154. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

Quintana Martínez, Alejandra, y Carmen Millan de Benavides. 2012. *Mujeres en la música en Colombia. El género de los géneros*. Bogotá, D.C.: Pontificia Universidad Javeriana.

Raczynski, Dagmar. 1983. «Movilidad territorial de la población en América Latina: perspectivas de análisis y lineamientos de investigación». En *Memorias del Congreso Latinoamericano de Población y Desarrollo Vol.2*, 863-892. México: UNAM, El Colegio de México, PISPAL.

Raimondi, Daniel Moreno. 2015. «Consecuencias políticas, Económicas y sociales del desplazamiento forzado en Montes de María entre los años 1997 y 2003». Monografía de Historia. Universidad Nacional Autónoma e independiente de México.

Ramírez Carreño, Sandra Milena. 2009. «Hippismo Criollo: cuarenta años después». Trabajo de grado para optar por el título de comunicadora social con énfasis en periodismo. Pontificia Universidad Javeriana. <http://hdl.handle.net/10554/5362>.

Ramírez Higuera, Yenny. 2014. «De Ovejas a Bogotá. Enseñanza de la gaita en Bogotá». Trabajo de grado de Licenciatura en Música. Universidad Pedagógica Nacional. <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1450/TE-11307.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

Ramírez, Socorro. 2009. «Colombianos en Venezuela y Ecuador. Contextos, condiciones e impacto en la vecindad». En *Lugares procesos y migrantes. Aspectos de la migración colombiana*, editado por Adriana González Gil, 109-138. Bruselas: P.I.E. Peter Lang S. A. Éditions Scientifiques Internationales.

Ramón Rubiano, Andrés Camilo. 2010. «Colombian Folk Music in an International Context. An Overview». Tesis presentada en cumplimiento parcial de los requisitos para el grado de

- Maestría en Artes y Composición Musical. Reykjavík: Iceland Academy of the Arts.
<https://www.semanticscholar.org/paper/Colombian-folk-music-in-an-international-context-%3A-Rubiano-Camilo/611ad01a7c1653729a739eb3ff23de032fe2049c>.
- Ranci, Constanzo. 2008. «Vulnerabilità sociale e nuove disuguaglianze sociali». *Sociologia del Lavoro* 110: 161-172. Acceso el 11 de agosto de 2020.
https://www.francoangeli.it/riviste/Scheda_rivista.aspx?IDArticolo=33784.
- Reichel Dolmatoff, Gerardo. 1990. «Pasado arqueológico: legado y desafío». En *Caribe Colombia*, editado por María Cristina Jimeno, 24-37. Bogotá: Fondo FEN Colombia, Fondo para la Protección del Medio Ambiente José Celestino Mutis.
- Resguardo Arhuaco de La Sierra. 2011. *Propuestas para el programa de garantías de los derechos fundamentales de los pueblos indígenas de Colombia*. Valledupar: Ministerio del Interior y de Justicia.
- Rivas, Natalia. 2004. *Una invitación a la sociología de las migraciones*. Madrid: Ediciones Ballester.
- Roach, Joseph. 1996. *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. New York: Columbia UP: Columbia UP.
- Robert Jauss, Hans. 1992. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- Rodgers, Gerry, y Janine Rodgers (eds). 1989. *Precarious Jobs in Labour Market Regulation. The growth of Atypical Employment in Western Europe*. Génova: International Institute for labour studies/Free University of Brussels/International Labour Organization.
- Rodríguez Vignoli, Jorge. 2004. «Migración Interna en América Latina y el Caribe: estudio regional del periodo 1980-2000». Santiago de Chile: Centro Latinoamericano y Caribeño de demografía (CELADE, División de Población de la CEPAL).
<https://www.cepal.org/es/publicaciones/7188-migracion-interna-america-latina-caribe-estudio-regional-periodo-1980-2000>. Acceso el 23 de febrero de 2020.

- Rojas Aguas, Carlos Andrés. 2014. «Música de la resistencia: Fela Kuti, el griot nigeriano». *Contra Relatos* 11. <http://estudiosafricanos.cea.unc.edu.ar/publicaciones/revista—contra—relatos—desde—el—sur/contrarelatos—11/>. Acceso el 23 de febrero de 2020.
- Rojas Ramírez, Jairo. 2012. *Caracterización sociodemográfica del área de desarrollo rural de Montes de María*. Incoder.
- Rojas, Juan Sebastián. 2005. «Ahora hay más gaiteros en Bogotá que en San Jacinto»: la tradición y las identidades en Bogotá en tiempos de globalización». Monografía para aspirar al título de Antropólogo. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- .2009. «Los gaiteros de Bogotá. Una perspectiva sobre el trasplante musical de la gaita a la capital». En *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, editado por Rojas Mauricio Pardo, Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- Román Calderon, Santiago. 2016. «La nueva ola Medellín. Apropiación y difusión de un género musical, 1967 – 1971». Trabajo de grado presentado como requisito parcial para obtener el título de Magister en Música. Universidad Eafit. <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/11677>.
- Romero Jaramillo, Dolcey. 2005. «Manumisión, ritualidad y fiesta liberal en la provincia de Cartagena durante el siglo XIX». *Historia Crítica* 29: 125-147. Acceso el 2 de agosto de 2020. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1271367>
- Romero Prieto, Julio. 2010. «El éxito económico de los costeños en Bogotá: migración interna y capital humano». *Revista del Banco de la República* 83, n.º 992: 52-79. Acceso el 6 de agosto de 2020. <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/banrep/article/view/9068/9466>
- Rosaldo, Michelle Z. 1982. «The Things We Do with Words: Ilongot Speech Acts and Speech Act Theory in Philosophy». *Language in Society* 11, n.º 2: 203-237. Acceso el 2 de agosto de 2020. www.jstor.org/stable/4167311.
- Roszak, Theodore. 1969. *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*. London: Faber and Faber.

- Rouse, Roger. 1992. «Making sense of settlement: Class transformation, cultural struggle, and transnationalism, among Mexican migrants in the United States». En *Towards a Transnational Perspective on Migration: Race, Class, Ethnicity and Nationalism Reconsidered*, editado por Nina Glick-Schiller, Linda Basch y Cristina Blanc-Szanton, 25-52. Nueva York: Annuals of the New York.
- Rutter, Michael. 1993. «Resilience: Some conceptual consideration». *Journal of Adolescent Health* 14, n.º8: 626-631. doi:10.1016/1054-139X(93)90196-V.
- Salazar Gutiérrez, Nubia Paola. 2016. «Traditional music in academic spaces: la rueda de gaita as a learning experience». *Civilizar Ciencias Sociales y Humanas* 16, n.º31: 205-218. doi.org/10.22518/16578953.650.
- Salgado, Ana. 2014. «Revisión de estudios empíricos sobre el impacto de la religión, religiosidad y espiritualidad como factores protectores». *Propósitos y Representaciones* 2, n.º. 1:121-159. Acceso el 07 de agosto de 2020. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5475193>.
- Salgar, Oscar Hernández. 2004. «El sonido de lo otro: nuevas configuraciones de lo étnico en la industria musical». *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 1, n.º. 1: 4-22. Acceso el 07 de agosto de 2020. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/6417>.
- Sánchez Fuarros, Iñigo. 2008. «“¡Esto parece Cuba!” Prácticas musicales y cubanía en la diáspora cubana de Barcelona». Tesis doctoral. Universidad de Barcelona.
- . 2008. «Cubanos en diáspora». En *Fiesta y ciudad: pluriculturalidad e integración*, editado por Josep Martí, 169-188. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Sánchez Gómez, Gonzalo. 1990. «Guerra y Política en la sociedad colombiana». *Análisis Político* 11: 7-27. Acceso el 07 de agosto de 2020. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/74324>.
- Sánchez, Hugues. 2009. «De bundes, cumbiambas y merengues vallenatos: fusiones, cambios y permanencias en la música y danzas en el Magdalena Grande, 1750-1970». En *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, de Mauricio Pardo Rojas, 80-99. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

- Sánchez, Felipe. 2017. «“¡Ya salió el toro negro a la corraleja!”: el porro en la fundación de una comunidad regional imaginada en el valle y las sabanas del Sinú». Trabajo de grado presentado como requisito para optar por el Título de Profesional en Estudios Literarios. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Ciencias Sociales.
- Sánchez, Gónzalo. 1990. «Guerra y política en la sociedad colombiana». *Análisis político* 11. Acceso el 11 de agosto de 2020. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/colombia/assets/own/analisis11.pdf>.
- Sandoval, Natalia. 2002. «Las industrias culturales en América latina en el marco de las negociaciones de la OMC y del ALCA: opciones para la elaboración de una política cultural latinoamericana que favorezca el crecimiento y el desarrollo del sector cultural». *Pensar Iberoamérica. Revista de Cultura*. Acceso el 11 de agosto de 2020. <https://www.oei.es/historico/pensariberoamerica/colaboraciones04.htm>.
- Sarmiento Obando, Urián Vladimir. 2019. «Los Gaiteros de San Jacinto y la industria fonográfica, 1951-1980». Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de Magíster en Musicología. Universidad Nacional de Colombia.
- Sarrazin, Jean Paul. 2015. «Representaciones sobre lo indígena y su vínculo con tendencias culturales globalizadas». *Anagramas* 14, n.º 27: 163-184. Acceso el 10 de agosto de 2020. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5284751>.
- Searle, John. 1965. «What is a Speech Act». En *Philosophy in America*, editado por Maurice Black. London: Allen and Unwin.
- Seeger, Anthony. 1992. «Ethnography of Music». En *Ethnomusicology: an introduction*, de Helen Myer, 88-109. New York: W. W. Norton & Co.
- Seigel, Micol. 2009. *Uneven Encounters: Making Race and Nation in Brazil and the United States*. Durham: Duke University Press.
- Seligman, M.E.P, y M. Csikszentmihalyi. 2000. «Positive Psychology: An introduction». *American Psychologist* 56: 89-90. doi: 10.1037/0003-066X.56.1.89.

- Sevilla, Manuel, Juan Sebastián Ochoa, y Carolina Santamaria. 2014. *Travesías por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Smith, D. Anthony. 1997. *La identidad nacional*. Madrid: Trama.
- Solano Alonso, Jairo, y Rafael Bassi Labarrera. 2004. «La música de carnaval: espíritu sonoro y rítmico de nuestra fiesta». *Huellas* 71-75: 53-66. Acceso el 10 de agosto de 2020. <http://hdl.handle.net/10738/59>.
- Soledad Suescún, Javier Iván, y Carmen Egea Jiménez. 2011. «El análisis del desplazamiento interno en Colombia con base en el registro único de población desplazada (RUPD): localización y características (2000-2007)». Editado por Universidad de Barcelona. *Scripta Nova Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* 15, n.º359: 348-386. Acceso el 10 de agosto de 2020. <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-359.htm>.
- Spencer, Christian. 2015. «¡Pego el grito en cualquier parte!. Historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile durante el período postdictatorial (1990-2010)». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/32938/>.
- . 2017. *Pego el grito en cualquier parte!. Historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile durante el período postdictatorial (1990-2010)*. Santiago: DIBAM
- Starobinski, Jean. 1990. «Les cheminées et les clochers». *Magazine Littéraire* 280: 26-27.
- Stornaiuolo, Amy, Jennifer DiZio, y Emily Hellmic.h. 2013 «Desarrollando la comunidad: jóvenes, redes sociales y escuelas». *Comunicar* 40: 79-88. doi:10.3916/C40-2013-02-08.
- Súarez, Laura. 2012. *De corazón a corazón: el papel de las congregaciones evangélicas en la inserción social de migrantes brasileños*. Trabajo de fin de grado, Facultad de Sociología, A Coruña: Universidad de A Coruña.
- Tamayo, Ana María. 2013. *En Colombia se baila así: Intersectional Bodies, Race, Gender, and Nation Building in the Barranquilla Carnival*. Tesis para optar al grado de Doctora en Estudios Críticos de la Danza. Riverside: Universidad de California.

- Taylor, Diana. 2016. *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas (Spanish Edition)*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Edición de Kindle.
- Tickner, Arlene, y Carolina Cepeda. 2011. «Las drogas ilícitas en la relación Colombia-Estados Unidos: balance y perspectivas». En *Políticas antidroga en Colombia: éxitos, fracasos y extravíos*, compilado por Alejandro Gaviria Uribe y Daniel Mejía Londoño, 205-234. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Economía, CEDE, Ediciones.
- Tovar Pinzón, Hermes. 2001. «Emigración y éxodo en la historia de Colombia». Editado por Université Paris VIII. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* 3. Acceso 3 de septiembre de 2020. : <http://journals.openedition.org/alhim/522>
- Trasher, Frederick. 1973. *The Gang: a Study of Chicago of 1313 gangs in Chicago, USA*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Uribe de Hincapié, María Teresa. 1998. «Órdenes complejos y ciudadanías mestizas : una mirada al caso colombiano». *Estudios Políticos* 12: 25-46. Acceso el 10 de agosto de 2020. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5263648>.
- Uribe, Carlos Alberto. 2002. «El yajé como sistema emergente: discusiones y controversias». *Documento del CESO* 33. Acceso el 10 de agosto de 2020. http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/files/8214/7373/9457/El_yaje_como_sistema_emergente.pdf.
- Uribe, Carlos Alberto. 2008. «El yajé, el purgatorio y la farándula». *Antípoda* 6: 113-131. Acceso el 10 de agosto de 2020. http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S1900-54072008000100007&script=sci_abstract&tlng=es.
- Urrea, Fernando. 2011. «Contar y ser contados. El Censo 2005 y las Minorías Étnicas». En *La Multiculturalidad Estatalizada. Indígenas, Afrodescendientes y Configuraciones de Estado*, compilado por Margarita Chaves, 67-90. Bogotá: ICANH.

- Urrea-Giraldo, Fernando. 2006. «La población afrodescendiente en Colombia». En *Pueblos indígenas y afrodescendientes de América Latina y el Caribe: información sociodemográfica para políticas y programas*, compilado por Fabiana Del Popolo y Magally Avila, 219-245. Santiago de Chile: Naciones Unidas.
- Valencia Hernández, Guillermo. 1995. «Apuntes sobre el bullerengue en la región del Dique». *América Negra* 9: 233-238. Acceso el 12 de agosto de 2020. [/index.php?lvl=notice_display&id=9430](#).
- Van Manen, Max. 1990. *Researching Lived Experience: Human Science for an Action Sensitive Pedagogy*. London: Althouse press.
- Vera, Beatriz, Begoña, Baquero, y María Luisa Vecina. 2006. «La experiencia traumática desde la psicología positiva: resiliencia y crecimiento postraumático». *Papeles del Psicólogo* 27, n.º 1: 40-49. Acceso el 10 de agosto de 2020. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1417558>.
- Viana Manosalva, Wilver Joany y Diana Paola Victoria González. 2006. «Análisis acústico del tambor hembra aplicado a la microfonía del mismo». Trabajo de fin de grado en Ingeniería de Sonido. Universidad San Buenaventura. Acceso el 13 de agosto de 2020. <http://biblioteca.usbbog.edu.co:8080/Biblioteca/BDigital/36537.pdf>.
- Viillareal, Rogelio. 2000. «Los quebrantos de la contracultura mexicana». En *Cultura contra cultura: diez años de contracultura en México*, editado por Carlos Martínez Rentería, 23-28. México. México: Plaza Janés Crónica.
- Villamil Ruíz, Jéssica Rosalba. 2009. «La reconstrucción del territorio en la ciudad: un estudio de la música de gaita de la Costa Caribe colombiana en Bogotá». *Cuadernos de geografía/Revista colombiana de geografía*, n° 18: 129-142. doi:10.15446/rcdg.n18.13031.
- Viloria De La Hoz, Joaquín. 1999. *Tabaco del Carmen. Producción y exportación del tabaco en el Carmen de Bolívar 1848-1893*. Cartagena: Centro de Investigaciones del Caribe Colombiano.

- . 2017. «De la cumbiamba al vallenato: aproximación cultural, económica y política de la música de acordeón en el Caribe colombiano, 1870-1960». *Cuadernos de Historia Económica*, n° 45. doi.org/10.32468/chee.45.
- Von der Walde, Erna. 1998. «Realismo mágico y poscolonialismo: Construcciones del otro desde la Otredad». En *Teorías sin Disciplina (Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, editado por Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta, México: Miguel Ángel Porrúa. Acceso el 13 de agosto de 2020. <http://people.duke.edu/~wmignolo/interactiveCv/Publications/teoriassindisciplina.pdf>
- Wade, Peter. 1997. *Gente negra, nación mestiza, Dinámicas de las identidades raciales en Colombia*. Bogotá: Uniandes.
- .2000. *Music, Race and Nation. Música Tropical in Colombia*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- .2002. *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia, Departamento nacional de planeación, Programa Plan Caribe.
- Waters, Chris. 1981. «Badges of half formed, inarticulate radicalism: a critique of recent trends in the study of working class youth culture». *International labor and workingclass history* 19: 23-37. doi:10.1017/S0147547900011571.
- Weiskopf, Jimmy. 2002. *Yajé. El Nuevo Purgatorio*. Bogotá: Villegas Editores.
- Wirth, Louis. 1960. *The ghetto*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Yáñez, César. 1996. *Saltar con red. La temprana emigración catalana a América "ca" 1830-1870*. Madrid: Alianza Editorial.
- Yúdice, George. 1999. «La industria de la música en el marco de la integración América Latina - Estados Unidos». En *Integración económica e industrias culturales en América Latina*, editado por Néstor García Canclini y Carlos Moneta, 115-161. México: Grijalbo.
- Zamora Caro, Katerine. 2016. *Un fuego de sangre pura: La gaita en la configuración de la identidad*. Traabajo de Fin de Máster, Madrid: inedito.

- Zamudio, Daniel. 1949. «El Folklore Musical en Colombia». Suplemento de *Revista de las Indias* 14: 30.
- Zapata, Delia. 1962. «La cumbia. Síntesis musical de la nación colombiana». *Revista Colombiana de Folclor* 3, n.º 7: 189-200.
- . 1967. «An introduction to the folk dances of Colombia». *Ethnomusicology* 11, n.º 1: 91-96. doi: 10.2307/850500.
- Zapata, Olivella Delia, Edelmira Massa, y Ihan Betancourt. 2003. *Manual de Danzas de la Costa Atlántica de Colombia*. Bogotá: Colegio Máximo de las Academias Colombianas, Ministerio de Educación Nacional.
- Zapata Olivella, Manuel. 1961. «Caña de millo, variedades y ejecución». *Revista Colombiana de Folclor* 2, n.º 6: 155-158.
- Zatorre, Robert, y Valorie N. Salimpoor. 2013. «From perception to pleasure: Music and its neural substrates». *Proceedings of the National Academy of Sciences* 110, Supplement 2: 10430-10437. doi:10.1073/pnas.1301228110.

DISCOGRAFÍA

- Landero, Andrés. «Cumbia cumbe.» *Cumbia Cumbe / La Cheverona*. Comps. Andrés Landero y Carmelo Gutierrez y Los corrales del Caribe. 45-1766. s.f. Vinil 7" 45 RPM.
- Los Gaiteros de Ovejas. *Pa amanecé*. Direc. Christian Castagno. Comp. Gaiteros de Ovejas. 2017. CD.
- Los Gaiteros de San Jacinto. *Barriendo*. DCA-S 915. s.f.
- Los Gaiteros de San Jacinto. *Celestina en San Jacinto*. 14398. 1973.
- Los Gaiteros de San Jacinto. *El Negro Cabeza E' Cera*. 14-1434. 1980.
- Los Gaiteros de San Jacinto. *Grandes exitos (el morrocoyo)*. 14-1117. 1976.
- Los Gaiteros de San Jacinto. *Hacha, machete y garabato*. DCS- 841. s.f.
- Los Gaiteros de San Jacinto. *La vaina ya se formó!*. 14-1291. 1979.
- Los Gaiteros de San Jacinto. *Los Gaiteros de San Jacinto – Vol.4*. 14956. 1976.
- Los Gaiteros de San Jacinto. *Los Gaiteros de San Jacinto*. 51 473211. s.f.
- Los Gaiteros de San Jacinto. *Los Gaiteros de San Jacinto*. 14487. 1975.
- Los Gaiteros de San Jacinto. *Maestros de la maestranza*. 888. s.f.
- Los Gaiteros de San Jacinto. *Te voy a dejar un recuerdo*. 14-1159. 1978.
- Los gaiteros de San Jacinto. *Un fuego de sangre pura*. 2006.
- Los Gaiteros de San Jacinto. *Vamos A Ve' Pa' Ve'*. 14-1370. s.f.
- Los Gaiteros de San Jacinto, y Banda Nueva Esperanza. *Selecciones del folclor Los Gaiteros de San Jacinto, Banda Nueva Esperanza de Manguelito*. 14556. s.f.
- Los Pirañas. *Toma tu Jabón Kapax*. 2010. <https://lospiranas.bandcamp.com/album...>
- Totó la Momposina. *Tu tambor*. Direc. Phil Ramone. Comp. Totó la Momposina. 2015.
- Varios artistas. *Colombia - La Ceiba*. SRC 4113. 1988.

Varios artistas. *Musica Traditional y Popular Colombiana*. s

VIDEOGRAFÍA

Aguilar, Jorge Luis. “Son de la Provincia”. 16 de diciembre de 2013. JLA Producciones. Video, 4 min 27s. <https://www.youtube.com/watch?v=ruupDU78fB8> (Acceso el 20 de mayo de 2020).

Balcony TV. “Son De La Provincia - La Cajita de la encomienda (BalconyTV)”. 17 de enero de 2018. Balcony. Video, 8 min 03 s. <https://www.youtube.com/watch?v=MisF1Cm9dik> (Acceso el 17 de abril de 2020).

Bedoya, Carolina. “Travesía de Gaitas, Capítulo 1: Henry Ortiz”. 2015. Travesía de gaitas. Video 16 min 04 s. <https://www.youtube.com/watch?v=GhDxbC58y8Y> (Acceso el 30 de julio de 2019).

Canalescuela. «Taller de elaboración de instrumentos: Tambor Alegre. Segunda parte.wmv .» *YouTube*. septiembre de 2009. https://www.youtube.com/watch?v=CNr_4DwjJ_8 (Acceso el 17 de abril de 2020).

—. «YouTube.» *Taller de elaboración de instrumentos: Tambor Alegre. Primera parte.wmv*. septiembre de 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=wL2o2j19rTo> (Acceso el 17 de abril de 2020).

Etnomedia. «YouTube.» *Emilsen Pacheco - Construcción de tambor Alegre [etnomedia]*. 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=Iwv-4WhgqrQ> (Acceso el 17 de abril de 2020).

Forero, Karen. «YouTube.» *El beat de la Gaita-Introducción*. 26 de julio de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=XQKna74PtOU> (Acceso el 16 de marzo de 2020).

Galería Café Libro TV. «Gaiteros De Ovejas - El trasnocha perro - Galería Café Libro.» *YouTube*. 26 de octubre de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=tUIFiu9aHrI> (Acceso el 07 de junio de 2020).

- La Jagua de Ibirico. «YouTube.» *La Jagua de Ibirico - Samuel Martinez, Creador de Tamboras*. 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=H2uIkqit7BM> (Acceso el 17 de abril de 2020).
- La Perla Bogotá. «El beat de la Maraca - ¿Cómo tocar maraca?» *YouTube*. 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=ZmXXUQ3EZvM> (Acceso el 10 de abril de 2020).
- Mundo Sonoro. «YouTube.» *La Rueda de Madrid "El Rurrú" - Plaza sonora 2018*. 9 de mayo de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=gKRggrifP0c> (Acceso el 21 de abril de 2020).
- Ospina, Johana. «YouTube.» *Bailando gaita en ovejas (Johanna Ospina) festival de gaita 2011*. 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=Xee6c0drfTE> (Acceso el 21 de mayo de 2020).
- Pauljaguar. *Bailando Gaita en Ovejas 2007*. 2007. <https://www.youtube.com/watch?v=c3XFoAg0HMg> (Acceso el 21 de mayo de 2020).
- Serna, Andrea. «YouTube.» *El Beat del bullerengue - ¿Cómo tocar chalupa?*. 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=RDickceeSEQ> (Acceso el 30 de julio de 2019).
- Son de la Provincia. «YouTube.» *Son de la Provincia. - Le canto a mis amigos*. 26 de febrero de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=nbp-hb9xHmQ> (Acceso el 20 de mayo de 2020).
- Triana, Gloria. *Yuruparí: Gaitas y tambores de San Jacinto*. 16 MM. Dirigido por Gloria Triana. Producido por Juan Fernando Gutierrez. 1983.
- . *Yurupari. Cumbia sobre el río*. 16 MM. Dirigido por Hernando Herrera. Producido por Hernando Herrera. 1986.
- Watts, Ruben. «YouTube.» *Maraca Caribe - Técnicas*. 7 de diciembre de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=v7iwnCPiDw0> (Acceso el 10 de marzo de 2020).

WEBGRAFÍA

- Alcaldía de Bogotá. *Bogotá.gov.com*. 11 de marzo de 2019. <https://bogota.gov.co/mi-ciudad/turismo/informacion-de-bogota-en-2019> (Acceso el 05 de mayo de 2020).

- Arcadia. «¿Y a la cultura quién la defiende?» *Revista Arcadia*, 23 de agosto de 2018.
- Builes, Camila, Arévalo, Laura. 2018. «Estos son los desafíos en materia cultural para Iván Duque». *El espectador*, 18 de junio de 2018: cultura. Acceso el 05 de mayo de 2020. <https://www.elspectador.com/noticias/cultura/estos-son-los-desafios-en-materia-cultural-para-ivan-duque/>.
- Cancillería. «Las gaitas de Tolú Viejo sonarán en Islandia, gracias a la Cancillería.» *Cancillería. Embajada de Colombia en Bélgica*. 07 de 3 de 2014. <https://belgica.embajada.gov.co/node/news/2894/las-gaitas-tolu-viejo-sonaran-islandia-gracias-la-cancilleria> (Acceso el 16 de 10 de 2018).
- Colombia. «Colombia, la máquina del ritmo: la cumbia en España.» *Coombia*, 17 de septiembre de 2019.
- Dely, Shangó. *Shangó Dely Ciudadano del mundo*. 2 de junio de 2015. <https://shangodely.com/> (Acceso el 03 de 05 de 2019).
- Dudley, Steven. «Élites y crimen organizado en Colombia: ‘Jorge 40’.» *Insight Crime*. 8 de agosto de 2016. <https://es.insightcrime.org/investigaciones/colombia-elites-crimen-organizado-jorge-40/> (Acceso el 02 de 09 de 2019).
- Fajardo, José. «La Rueda: existe una escena cumbiera en Madrid.» *El Mundo*, 23 de 09 de 2019.
- García Usta, Jorge. «Radio Nacional de Colombia.» *Toño Fernández: un hombre que era más que todo el mundo*. 1987. <https://www.radionacional.co/especiales-paz/tono-fernandez-hombre-que-era-mas-que-todo-mundo> (Acceso el 24 de 05 de 2018).
- Garcia-Orozco, Manuel. *Bullerengue Universal*. 2016. <https://www.bullerengue.com> (Acceso el 30 de 07 de 2019).
- González, Carlos Andrés. «Facebook.» *Perfeccionando nueva técnica*. 1 de abril de 2020. <https://www.facebook.com/coarlosandres.gonzalezmontes/videos/10221820997851322/> (Acceso el 10 de abril de 2020).
- Indiana University Bloomington. *Cumbia Podcast//Archives of Traditional Music*. s.f. <https://libraries.indiana.edu/cumbia> (Acceso el 06 de 01 de 2020).

- Lara Ramos, David. «Donde suena una gaita, todo se alegra.» *Historia del Festival Nacional de Gaitas de Ovejas*. 8 de octubre de 2009. <https://escribidaavid.blogspot.com/2009/10/historia-del-festival-nacional-de.html> (Acceso el 08 de junio de 2020).
- Lasso Fuentes, Juan Carlos. 2013. «Radio Nacional De Colombia». *Urián Sarmiento, un Músico Colombiano*. 21 de 09 de 2013. Acceso el 31 de octubre de 2019. <https://www.radionacional.co/noticia/uri-n-sarmiento-un-m-sico-colombiano>.
- Lundin, John. *Harmony in the jungle*,. 20 de noviembre de 2013. <https://thecitypaperbogota.com/features/harmony-in-the-jungle/5606> (Acceso el 5 de mayo de 2018).
- Migración Colombia. *Boletín anual de estadísticas. Enero- Diciembre de 2017*. Boletín, Bogotá: Unidad Administrativa Especial Migración Colombia, 2018.
- Mincultura. «Mincultura.» *Plan Nacional de Música para la Convivencia*. s.f. <http://www.mincultura.gov.co/areas/artes/musica/Paginas/default.aspx> (Acceso el 13 de 08 de 2019).
- Ministerio del Trabajo de Colombia. *Beneficiarios del programa Somos Rurales participan en la Feria del Libro de Bogotá*. 19 de abril de 2018. (Acceso el 05 de mayo de 2018).
- OCHA, UMAIC, y IMMAP. *2019 Humanitaries needs overview. Colombia*. OCHA, 2018.
- Ortiz, Laura. «Duario de Paz Colombia.» *Gaitas en la capital. Así se vive la tradición de gaitas en Bogotá*. s.f. <https://diariodepaz.com/2017/12/04/gaitas-en-la-capital-asi-se-vive-la-tradicion-de-gaitas-en-bogota-colombia-2/> (Acceso el 20 de mayo de 2020).
- Pontificia Universidad Javeriana. «Itinerario Musical Por Colombia.» *Pontificia Universidad Javeriana*. s.f. <https://www.javeriana.edu.co/ins-genetica/investigacion/expedicion-humana/publicaciones/itinerario-musical-colombia#section-5895407-8>.
- Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. *Empleabilidad y Emprendimiento para familias rurales víctimas del conflicto armado – “Somos Rurales”*. mayo de 2018. http://www.co.undp.org/content/colombia/es/home/operations/projects/poverty_reduction/

- proyecto-desarrollo-economico-incluyente-rural-para-familias-vic.html (Acceso el 05 de mayo de 2018).
- Redacción Shock. «Bozá, el nuevo ritual de la gaita». *Shock*. 19 de marzo de 2019. <https://www.shock.co/musica/boza-el-nuevo-ritual-de-la-gaita-ie42>.
- Sánchez, Gabriela. «Las barbaridades de los políticos sobre refugiados que llegan a Europa: "gotera", "plaga", "amenaza"». *eldiario.es*. 17 de agosto de 2015. http://www.eldiario.es/desalambre/barbaridades-politicos-refugiados-Europa-amenaza_0_421008475.html (Acceso el 29 de marzo de 2017).
- Sarmiento, Libardo. «Colombia. Presupuesto General de la Nación, 2018.» *Desde abajo*. 5 de 03 de 2018. <https://www.desdeabajo.info/colombia-presupuesto-general-de-la-nacion-2018> (Acceso el 16 de 10 de 2018).
- Sonidos Enraizados*. s.f. <https://sonidosenraizados.bandcamp.com/album/mejor-que-me-mate-dios> (Acceso el 05 de Mayo de 2020).
- Secretaría Distrital de Planeación de Bogotá. *Encuesta Multipropósito*. 2017. <http://www.sdp.gov.co/gestion-estudios-estrategicos/estudios-macro/encuesta-multiproposito/encuesta-multiproposito-2017> (Acceso el 05 de mayo de 2020).
- UNESCO. «Patrimonio Cultural Inmaterial.» *¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial?* s.f. <https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003> (Acceso el 23 de marzo de 2020).
- Unimagdalena. *Oraloteca Grupo de investigación sobre las oralidades*. 06 de 01 de 2009. http://oraloteca.unimagdalena.edu.co/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=15.
- Universidad Distrital Francisco José de Caldas. *Bogotá, Características*. s.f. <https://www1.udistrital.edu.co/universidad/colombia/bogota/caracteristicas/> (Acceso el 05 de mayo de 2020).
- UNHCR, y ACNUR. «Tendencias Globales, desplazamiento forzado en 2017.» Informe de la agencia de la ONU para los refugiados ACNUR / UNHCR, 2018.

Unidad Administrativa Especial Migración Colombia. *Boletín Anual de Estadística de Flujos Migratorios*. Bogotá D.C: Migración. Ministerio de Relaciones Exteriores, 2019.

UPRA. «UPRA presentó zonificación de palma de aceite en la XIV reunión técnica nacional del sector palmero.» *Unidad de Planificación Rural Agropecuaria*. 26 de septiembre de 2017. http://www.upra.gov.co/busqueda?p_p_id=101&p_p_lifecycle=0&p_p_state=maximized&p_p_mode=view&_101_struts_action=%2Fasset_publisher%2Fview_content&_101_returnToFullPageURL=http%3A%2F%2Fwww.upra.gov.co%2Fen_US%2Fweb%2Fguest%2Fbusqueda%3Fp_auth%3DzBdF0anS%26 (Acceso el 21 de mayo de 2018).

Villamizar, Kiko. *WEPA. Cumbia Roots Festival*. 2018. <https://www.wepafestival.com> (Acceso el 10 de 10 de 2019).

COLABORADORES

COLABORADORES EN MONTES DE MARÍA

Carlos Andrés Ricardo. Intérprete de los tambores llamador y alegre en Los Gaiteros de Ovejas.

Gregorio Ortiz. Gaita macho en Los Gaiteros de Ovejas.

Henry Ortiz. Líder del grupo y gaita hembra en Los Gaiteros de Ovejas.

Jonatan Mate. José Ricardo, tambora en Los Gaiteros de Ovejas.

Naime Rafael Baloco. Cantante en Los Gaiteros de Ovejas.

Nawi Blanco. Gaita hembra en Los Gaiteros de Ovejas.

Adrián Rodríguez. Intérprete de los tambores de gaita en San Juan Nepomuceno.

Diono Yepes. Intérprete de gaitas en San Jacinto.

Federico Ochoa. Saxofonista e intérprete de gaita. Entrevistado en Cartagena de Indias.

Ferney Fernández. Intérprete de gaitas en el Carmen de Bolívar.

Harold Rodelo. Intérprete de gaitas en San Juan Nepomuceno.

José Miguel Angulo. Intérprete de gaitas en el Carmen de Bolívar.

COLABORADORES EN BOGOTÁ

Alex Muñoz. Gaita hembra y líder del grupo Son de la Provincia.

Carlos Andrés González. Gaita macho en Son de la Provincia.

Deimar Pío Molina, Voz cantante. en Son de la Provincia.

Edwin Rojas. Llamador en Son de la Provincia.

Juan Miguel Ricardo. Tambora en Son de la Provincia.

Sergio Lara. Tambor alegre en Son de la Provincia.

Diana Sanmiguel, voz líder y gaita macho en La Perla.

Giovanna Mogollón. Maracas, tambor alegre, tambora en La Perla.

Karen Forero, gaita hembra y percusiones menores en La Perla.

Lali de la Hoz percusionista en La Perla.

Edwin “El Indio” Hernández. Gaitero de Totó la Momposina entre otras agrupaciones.

José Vásquez Plata “Joche” Plata. Gaitero de Los Bajeros de la Montaña e instructor en Bogotá

Julián Gómez. Gaitero bogotano. Tiene a su cargo las redes sociales de Bajeros de la Montaña.

Laura Ortiz. Gaitera y organizadora del Encuentro de Gaitas en la Capital.

Los Gaiteros de San Jacinto.

Urián Sarmiento. Músico e intérprete de gaita.

Asistentes al concierto de Los Gaiteros de Ovejas. El Anónimo Bar. 15 de diciembre de 2017.

Asistentes a Gaitas en la Capital. Casa Nuda. 16 de diciembre de 2017.

COLABORADORES EN MADRID

Álvaro Llerena. Intérprete del tambor alegre en La Rueda de Madrid.

David Meza. Gaita hembra en La Rueda de Madrid.

Diego Garnica. Líder del grupo y gaita macho en La Rueda de Madrid.

Shangó Dely. Intérprete del tambor alegre en La Rueda de Madrid.

Jason Moreno. Bailarín y percusionista habitual en La Rueda de Madrid. Organizador de las clases de danza afrocolombiana con gaita en vivo.

Andrés Ramírez. Del dúo de disyoqueis Guacamayo Tropical.

David Echevarría. Del dúo de disyoqueis Guacamayo Tropical.

Delio. Bailarín cartagenero asistente habitual a los eventos de gaita en Madrid.

Edgar Sarmiento. Músico y disyóquey colombiano residente en Madrid. Asistente habitual a los eventos de gaita en Madrid.

Laura Sipán. Asistente al concierto Los Herederos de Petrona, Sala Caracol. 8 de noviembre de 2017.

Saúl Ariza. Músico colombiano líder de agrupación La Criba que fusiona diversos ritmos tropicales.

Asistentes al concierto de Paíto en Madrid. 12 de julio de 2016.

Asistentes evento de gaita. Bar El Intruso. 1 de octubre de 2017.

Asistentes al concierto Los Herederos de Petrona. Sala Caracol. 8 de noviembre de 2017.

ANEXOS

ANEXO 1. TABLA CON LOS TEMAS QUE ABORDA LA MÚSICA DE GAITA.

De las 2.375 palabras que componen las canciones de los álbumes de Los Gaiteros de Ovejas, *Antología musical* y *Pa' amanecé* con la ayuda de la herramienta para el conteo de palabras del programa para el análisis de datos cualitativos Atlas.ti. podemos distinguir aquellas que aparecen con mayor frecuencia, y por lo tanto son las que más exploran sobre una temática específica. En la siguiente tabla se muestran los tópicos de mayor a menor repetición para posteriormente entrar al análisis de estas temáticas.

Palabras	Fragmentos de canciones	Frecuencia
<p>Animales: aves, bujío, burro, corcovao, coroncoro, culebrilla, gato, gavilán, golondrinas, guacharaca, jabao, langosta, pavo, pájaro, perico ligero, perro, ratón, rana, cera, garza, hormiga, huevo, trinar.</p> <p>Plantas: ajonjolí (sésamo), anís, café, cardón, clavitos, flores, frutos, millo,</p>	<p>En el monte hay una planta que llaman él no lo cree, esa le da en el café por alguna desconfianza y el ojo de la garza, cabeza de hormiga arriera, Pa' que siempre ande con sueño, pa' que todo lo diga y no falte nada en casa. [...] ⁵⁰ Le dan huevo de bujío, la uña 'el perico ligero, huesos de pavo molío [...] Cogen tres tallos de ruda, componen una botella con huevos de cocinera y sangre de corcobao y del gavilán jabao, del pecho arrancan las plumas, cogen el talón rallao' de ahí hacen la compostura. Se divisan golondrinas, de gris se vistió el paisaje. Ese coroncoro es sabroso y no se le come la cola. Yo estaba tocando mi gaita, estaba muy contento y una vieja que me gritaba es el trasnocha perro. Como el trinar del pájaro cantor que dulce canta por la mañana, suéname tu melodía cántame por la mañana, para que me alegre el día pájaro de la montaña. Busca tu cueva ratón, rullele el queso, ratón, te coge el gato, ratón [...] Esta noche no he dormido por el ruido de un ratón, ya a mi abuelo le han ruido la correa del pantalón. Creo que en la ciudad allá no puedo vivir porque allá no puedo sembrar ni yuca ni ajonjolí. Me han llegado ciertos olores que lentamente yo he percibido, luego se abrieron caminos y recordé mi niñez, después conté de uno a diez nombré los más conocidos, dulces recuerdos</p>	110

⁵⁰ Los corchetes separan [...] las omisiones de palabras o frases dentro de la misma canción y el símbolo | separa las frases de diferentes canciones.

<p>nuez moscada, panela, mazamorra, pitahaya, ruda, yuca</p> <p>Elementos de la naturaleza: agua, aguacero, arcoíris, brisas, cielo, fresco, frío, gotitas, invierno, truenos, verano, lluvia, lucero, niebla, noche, nubes, paisaje, rocío, montaña, montañero, mañana, amanecer.</p>	<p>he tenido para alegrar mi vejez: sentí un olor a tabaco fresco ay por la mañana, sentí olor a panela, caballito, alegría y cocá, los dulces e' las palenqueras aroma de anís, nuez mosca' mazamorra prepara' con clavitos y canela. </p> <p> Y tomar agua en totuma cuando hace sed, el agua que emana pura de la montaña. Se ven caer en la tierra, pa' mi es espesa alegría, porque este año sus cultivos con esas aguas se salvaría. Ya el aguacero camina sale la gente a bañarse. Ay que lindo el color de las flores, las gotas de lluvia verlas correr, pintar arcoíris con sus colores y en la tardecita ver el sol caer [...] Qué bonito el azul de los cielos. Se van formando las nubes, muy lentamente se adorna el cielo, pronto caerá la lluvia y eso es porque se metió el invierno, se divisan golondrinas, de gris se vistió el paisaje. Cuando el sol viene rayando y la niebla se disipa, el paisaje se anticipa, la mañana despertando, el pájaro alegre cantando, anunciando el nuevo día, con sus lindas melodías yo despierto con mi amada y en mis brazos desnudada ver los Montes de María. Qué bonito el canto de las aves al amanecer. Los frutos de la montaña. Con mi machete me gano la vida con los frutos que me da la montaña.</p>	
---	--	--

<p>Palabras que expresan identidad: mí, mi, yo, campesino, ovejero, campesino, campesina, campesinos, pueblo.</p>	<p>mi gente, mi tierra, mi Dios, mi negra, mi burro, mi gaita, mi abuelo, mi destino, mi voz. Mi varita, mi sabana.</p> <p> A mí me gustan las mujeres, a mí me gusta enamorar, yo les doy lo que ellas quieren [...] yo nací con la gracia que le gusta a la mujer. Qué hermosas que son las flores de mi sabana. Yo soy campesino, montañero. Traigo esta cumbia de allá del campo donde nací porque yo quiero cantar una cumbia para ti. Yo vivo parrandeando, un día yo me muero y otro quedará gozando. Yo quiero una negra que sea bien parrandera. Yo si supe hacerlo (un merengue) yo estaba tocando mi gaita, estaba muy contento. Del campo donde nací. Me levanto bien temprano, ay pensando en mi destino y como soy campesino en el pueblo no me amaño, yo creo que en la ciudad allá no puedo vivir porque no puedo sembrar ni yuca ni ajonjolí. [...]Vamos pal' campo mujer, vamos a cultivar la tierra. Porque ellos son los montañeros, son campesinos, son gaiteros, orgullo de este pueblo ovejero. Yo soy hombre de estirpe campesina. Soy el montañero orgullo del pueblo ovejero. Homenaje a aquel campesino que sembró gaitas en el pueblo de Ovejas, pueblo tabacalero. Esto es lo que sucede en mi pueblo cuando llegan las gaitas. La gaita en mi pueblo un bello despertar. Esta es mi tierra mi gente adorada. Eres la mujer más bella de mi tierra sabanera.</p>	<p>76</p>
<p>Mujer, muchachas, ella, ellas, viejas, Dolores, morena, morenita, flaca, gorda, Liliana, Rosa, Rosita, Marianella, María, Sandra, madre, mami, negra:</p>	<p>Las muchachas cuando llegan a 18 años de edad, en la casa no se quedan porque están bien rejuzgá, se casan con el marido buscando la buena suerte. Ese coroncoro es sabroso y no se le come la cola, ay pone a los hombres canosos y a las mujeres piponas. Morenita, morenita usted es la linda morena, eres la mujer más bella de mi tierra sabanera. Pa' la bailadora le compuse este merengue que pinta su cara con los coloretos y si es ovejera mujer que se respete mueve la pollera y su cuerpo se estremece. Mujer no te pongas brava que yo quiero amanecer en una rueda de gaita, en el festival de gaitas. Vamos pal campo mujer, vamos a cultivar la tierra bien temprano a recoger el fruto que nos da ella. yo nací fue con la gracia que le gusta a la mujer. Y ahora las mujeres para dominar al hombre le dan pata e' rana verde y con eso lo componen. Qué bonito sentir el vaivén de la brisa acostao' en la hamaca igual que el abrazo tierno de una mujer.</p>	<p>59</p>

	Vienen llegando las viejas, ¡No! Que siendo muchachas a toditas las quiero. De madrugada salgo e' mi cabaña y con un beso despido a mis hijos, llorando estaba mi negra adorada muy triste porque no venía conmigo. Ay, ay Dolores, aya, yay de mi alma.	
<p>Referencias a la música y al baile: Gaitas, flauta, chuana (nombre indígena de la gaita), tambor, tambores, llamador, maracas, gaitero, gaiteros, melodía, rueda, tocaba, tocando, tocar, voz</p> <p>Baila, baile, bailadora, bailen, bailando, parranda, parrandera, parrandero, parrandear</p>	<p>Las cosas que me agradan de esta vida si señores es la melodía de gaitas acompañadas de tambores. Bailando cumbia, bailando gaita, negra amanecemos en la plaza, tocando porro también merengue. Yo estaba tocando mi gaita, estaba muy contento. Yo quiero amanecer en una rueda de gaita, en el festival de gaitas. Baila mi merengue ay negra que yo si supe hacerlo. Baila esta cumbia cumbiambera, mi gaita cabeza e' cera. Ya recorrida toda la alborada el gaitero en la plaza no deja e' tocar [...] Melodías con chuana es lo que voy a escuchar. Este es mi gente, mi tierra adorada, el furor de su gaita siempre va a mostrar esto es pasión y emoción compañero, el pueblo que quiero Ovejas sin igual. Ya nos cogía casi la madrugada un bello lucero yo veía brillar, el que acompaña siempre la alborada, la gaita en mi pueblo un bello despertar. Ay ya se oyen tambores sonando como que está llegando la fiesta yo me voy listo con mi pareja, pa' amanecé en la plaza bailando. Yo vine a este festival pa' ver si alguno pudiere que el tambor haga sonar como hacía Pacho Llirene. Ay ya se oyen tambores sonando como que está llegando la fiesta yo me voy listo con mi pareja, pa' amanecé en la plaza bailando. Y un golpecito marcado en el cuero de aquel llamador me empezaba a inspirar, de aquel tambor se escuchaba un canteo provocao' por los deos que bonita bozá. Con mi cardón es noble con mi alma.</p>	41
<p>Reflexiones positivas sobre la vida y el mundo: belleza, amor alegría: Bonito-bonita-bella, bello, hermosas, linda, lindo, lindos.</p> <p>Quiero, amada, amor, amores, enamorar, pasión. Alegrar-alegría, alegrarme,</p>	<p>Bonito el rocío, bonita y morena, la vida es bonita, bonita es tu cabellera, bonita bozá, noche bonita, bello despertar, bello lucero, eso bello se lo debo a mi voz; hermosas las flores, linda su cara, linda morena, linda melodía, lindo detalle nos mandó mi dios del cielo. Así mismo llegó tu amor para meterse y alegrarme el alma, cántame por la mañana para que me alegre el día. La alegría de mi gente comienza a contagiar cuando se escucha un grito parrandero vivan los gaiteros empieza el festival. Dulces recuerdos he tenido para alegrar mi vejez, sentí olor a panela, alegría y cocá; la alegría de ver a un niño correr. Estaba muy contento tocando mi gaita. La cosa que me agrada de esta vida si señores es la melodía de gaitas acompañada de tambores. La vida es cosa señores y yo vivo parrandeando .</p>	53

alegre, contento, gozando, gracia, agrada, parrandear, vivir, vive, vivan:		
Palabras para expresar adversidad: Llorá, llorando, llorar, lamento, sufrida, sufrido, triste, tropiezos, víctimas, apropió, Almagra, Bojayá, Chengue, El Salao, engañarte, guerra, masacres, matarte, muerta, muerto, cárcel, plata (dinero).	Llorando estaba mi negra adorada muy triste porque no venía conmigo. Viejo camino de Almagra, ¿Cuándo te volveré a ver? Cuando los palos se sequen y vuelvan a florecer [...] La esperanza si está muerta pa' no morí en el olvido [...] Este lamento que lanzó en Colombia y sus regiones por tantas generaciones que vio morí en su regazo víctimas de las masacres tenemos que recordarlos Salao, Chengue y Macayepo y el Aro, pa no olvidarlo, Salao, Chengue y Macayepo Bojayá pa recordarlo[...] Te dicen que por la guerra tan solo por engañarte, sabemos que por matarte otro se apropió tu tierra, sabemos que por matarte otro se robó tu tierra. Todo acuerdo tiene un sello escuchen lo que les digo, como el muerto no fue de ellos, ahora son buenos amigos. Ay. Yo miles tropiezos he tenido, pero ahí mismo me vuelvo a parar, si mañana amanezco vivo mañana me paro y vuelvo a comenzar. De tanta plata que debo no sé a quién voy a pagarle se me viene todo el pueblo me van a llevar a la cárcel. Yo no tengo plata y nunca la voy a tener yo nací fue con la gracia que le gusta a la mujer.	35
Espiritualidad: Dios, San Franciso de Asís, Jesucristo, velación, alma, bendiciones, bendito, bendita, bendiga	Miren que lindo detalle nos mandó mi Dios del cielo. Qué bonito, las cosas divinas que Dios pudo hacer. Ya estoy parando la casa espero Dios la bendiga, hasta escogí los compadres ay Jesucristo bendito, quiero que tú seas la madre de mis doce muchachitos. Y le pedí a San Francisco de Asís sus bendiciones me mande del cielo, cuatro de octubre fue que le ofrecí la velación con los viejos gaiteros. Agradezco a Dios bendito por la garganta que me concedió, ella conmigo ha librado mil batallas, todo eso bello se lo debo a mi voz. si bendiciones me vienen de allá arriba pa' mucho rato aquí tienen a Juan de Dios. Se ha perdido mi varita no la he podido encontrar alma del cielo bendita mi varita de pegá. Así mismo llegó tu amor para meterse y alegrarme el alma. Un saludo montañero les traigo con toda el alma. El alma de estos caminos en el sufrido despierta, la esperanza si está muerta pa' no morí en el olvido.	22

ANEXO 2. LINKS A VIDEOS REALIZADOS EN EL TRABAJO DE CAMPO EN ORDEN CRONOLÓGICO

Concierto de Paíto en Madrid. Se observa a Paíto en la gaita hembra y a Urián Sarmiento en la gaita macho mientras el público baila frente al escenario. Madrid, 12 de julio de 2016.

<https://youtu.be/uBTpEhrknkM>

Rueda de gaitas en la Casa de Campo. Madrid 31 de agosto de 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=FgCenKNHkyA>

Candeleros. El mapalé. Respuesta del público en el Café Berlín. Madrid 25 de octubre de 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=52mykyuRC5A>.

Madrid Danza Afro. Clase 1. Madrid, 1 de junio 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=aGd3yqTS5fM>

Rueda de Madrid. 1 de septiembre de 2017. Se observa a Diego Garnica y David Meza interpretando las gaitas.

<https://www.youtube.com/watch?v=IYBugDufZMo>

El Rurrú. La Rueda de Madrid. Bar El Intruso. 1 de septiembre de 2017. Se observa a un hombre del público bailando frente al escenario.

<https://www.youtube.com/watch?v=Fy5DCGueE-8>

Álvaro Llerena. La Rueda de Madrid. 1 de septiembre de 2017. Intervención musical de Llerena en el alegre durante el concierto.

<https://www.youtube.com/watch?v=A1-jJXI-AbU>

Álvaro Llerena toca el tambor alegre. Madrid, Pko Studio, 28 De Nov 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=KLah-LsRXMw>

Gaitas en la Capital. Dos grupos participan en el concurso. Bogotá 16 de diciembre de 2017.

<https://studio.youtube.com/video/Oocmj7FmVMQ/edit/basic>

Los Gaiteros de San Jacinto en El Anónimo Bar. Bogotá, 15 de diciembre de 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=fOR3t0PSu10>

<https://www.youtube.com/watch?v=RoJCcWnl8YA>

Los Gaiteros de San Jacinto cantando una décima en la que se explica el proceso de construcción de la gaita. Bogotá, 15 de diciembre de 2017. El Anónimo Bar.

<https://www.youtube.com/watch?v=zUdTw0zU2kE>

Intermedio de la presentación de Los Gaiteros de Ovejas, los asistentes y los músicos bailan champeta. 15 de diciembre de 2017. El Anónimo Bar.

<https://www.youtube.com/watch?v=gYZRFg5Mhtg>

Ferney Fernández. Entrevista a Ferney Fernández. El Carmen de Bolívar, 25 de enero de 2017

https://www.youtube.com/watch?v=Dq_DDSxdfLc

Carlos Vives en concierto. Vives anima al público preguntando por las naciones "hermanas" y pidiendo que dejan ver las banderas de los países que han traído los asistentes. Madrid, 4 de abril de 2017.

https://www.youtube.com/watch?v=hXv-NAXn_WM

Carlos Vives en concierto. Vives sostiene una gaita mientras refiere que procede de los *Tayrona* de los "indios" de la provincia de Santa Marta en Colombia y con el que se interpreta la "cumbia de Colombia". Seguidamente se comienza a tocar una introducción de gaita con cantos al estilo del flamenco para presentar la canción "fruta fresca".

<https://www.youtube.com/watch?v=ovcMGqGPGPA>

Los Gaiteros de Oveja. Ay currura. Los Gaiteros de Ovejas tocan "Ay currura". Ovejas, Sucre 9 de abril de 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=hqpwbwlr3ow>

Los Gaiteros de Ovejas. Entrevista grupal. Ovejas, Sucre 9 de abril de 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=6GcN7PDURRo>

La Rueda de Madrid en Sala Caracol. 8 de noviembre de 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=RKdesh1NOvU>

Rueda de Madrid. Zoila. Bailarinas. La Rueda de Madrid en Sala Caracol tocando "Zoila" de Los Gaiteros de San Jacinto, se observan bailarinas con luces en el escenario. 8 de noviembre de 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=thhAdHspocY>

Bullerengue pa bailar. Dj Julito. Público bailando en la Sala Caracol en el intermedio del concierto de La Rueda de Madrid. 8 de noviembre de 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=G0uuTV9z7oU>

El pescador de Totó la Momposina. Dj Julito pinchando con la canción “El pescador” de Totó la Momposina en la Sala Caracol en el intermedio del concierto de La Rueda de Madrid. 8 de noviembre de 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=GSTnRtdZwwQ>

Manolo. Dj Julito. Dj Julito pinchando la canción “Manolo” de Los Gaiteros de San Jacinto en la Sala Caracol en el intermedio del concierto de La Rueda de Madrid. 8 de noviembre de 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=X7vVtJy4SdE>

Parranda Polar en el Bar El Intruso. Grupo de lituanos que interpretan cumbias colombianas. Madrid, 17 de abril de 2018.

https://www.youtube.com/watch?v=maJQ_vcZu98

ANEXO 3. TRANSCRIPCIONES DE LOS TEMAS “EL
TRASNOCHA PERRO” DE LOS GAITEROS DE OVEJAS, “LA
CAJITA DE LA ENCOMIENDA” DE SON DE LA PROVINCIA Y
“EL RURRÚ” DE LA RUEDA DE MADRID

El Trasnocha Perro

Los Gaiteros de Ovejas

Merengue bambuqueo

Vocals

Gaita Hembra 1

Gaita Macho 2

Maracaon

Llamador 1

Tambora

Alegre 2

Vox.

Gta Hbra 1

Gta Mcho 2

D. S.

C. Dr. 1

B. Dr.

C. Dr. 2

Vox.

Gta Hbra 1

Gta Mcho 2

D. S.

C. Dr. 1

B. Dr.

C. Dr. 2

creando....

creando....

creando....

Vox.

Gta Hbra 1

Gta Mcho 2

D. S.

C. Dr. 1

B. Dr.

C. Dr. 2

Variation 1

creando.....

Vox.

Gta Hbra 1

Gta Mcho 2

D. S.

C. Dr. 1

B. Dr.

C. Dr. 2

creando.....

creando.....

Vox.

Gta Hbra 1

Gta Mcho 2

D. S.

C. Dr. 1

B. Dr.

C. Dr. 2

creando.....

creando.....

25

Vox.

Gta Hbra 1

Gta Mcho 2

D. S.

C. Dr. 1

B. Dr.

C. Dr. 2

creando.....

1.

2.

29

Vox.

Gta Hbra 1

Gta Mcho 2

D. S.

C. Dr. 1

B. Dr.

C. Dr. 2

creando.....

Estrofa

34

Vox.

Gta Hbra 1

Gta Mcho 2

D. S.

C. Dr. 1

B. Dr.

C. Dr. 2

creando.....

creando.....

creando.....

creando.....

The musical score is written for a band and includes the following parts: Vocal (Vox.), Guitar Hbra 1 (Gta Hbra 1), Guitar Mcho 2 (Gta Mcho 2), Double Bass (D. S.), Conga 1 (C. Dr. 1), Bongó (B. Dr.), and Conga 2 (C. Dr. 2). The score is divided into three systems. The first system (measures 25-28) features a vocal line with rests and instrumental accompaniment. The second system (measures 29-32) includes a vocal line with two endings (1. and 2.) and instrumental accompaniment. The third system (measures 34-37) is marked 'Estrofa' and features a vocal line with a melodic phrase and instrumental accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'creando.....'.

Vox.

Gta Mcho 2

D. S.

38

creando.....

creando.....

The musical score for 'creando.....' consists of four systems, each with four staves. The top staff of each system contains a series of plus signs (+) and a final double bar line. The second staff contains a sequence of notes and rests, with the word 'creando.....' written below it. The third staff contains a sequence of notes and rests, with the word 'creando.....' written below it. The bottom staff contains a sequence of notes and rests. The score is written in a single system, with the word 'creando.....' appearing twice.

Dr. 1

[illegible]

B. Dr.

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is shown. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. This is followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The system ends with a double bar line.

Dr. 2

[illegible]

Vox.

42



Gta Mcho 2

D. S.

42

Dr. 1

[illegible]

B. Dr.

creando.....

Dr. 2

The musical score for 'The Rose Tree' is presented on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, folk-like style. The first line of music contains a whole note G4, followed by a half note F4, and then a half note E4. The second line starts with a quarter note D4, followed by a quarter note C4, and then a quarter note B3. The third line begins with a quarter note A3, followed by a quarter note G3, and then a quarter note F3. The fourth line starts with a quarter note E3, followed by a quarter note D3, and then a quarter note C3. The fifth line begins with a quarter note B2, followed by a quarter note A2, and then a quarter note G2. The sixth line starts with a quarter note F2, followed by a quarter note E2, and then a quarter note D2. The seventh line begins with a quarter note C2, followed by a quarter note B1, and then a quarter note A1. The eighth line starts with a quarter note G1, followed by a quarter note F1, and then a quarter note E1. The ninth line begins with a quarter note D1, followed by a quarter note C1, and then a quarter note B0. The tenth line starts with a quarter note A0, followed by a quarter note G0, and then a quarter note F0. The score concludes with a double bar line.

The first system of the musical score for 'The Little Boat' is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a series of eighth notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, Bb1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, Bb0, A0, G0, F0, E0, D0, C0, Bb-1, A-1, G-1, F-1, E-1, D-1, C-1, Bb-2, A-2, G-2, F-2, E-2, D-2, C-2, Bb-3, A-3, G-3, F-3, E-3, D-3, C-3, Bb-4, A-4, G-4, F-4, E-4, D-4, C-4, Bb-5, A-5, G-5, F-5, E-5, D-5, C-5, Bb-6, A-6, G-6, F-6, E-6, D-6, C-6, Bb-7, A-7, G-7, F-7, E-7, D-7, C-7, Bb-8, A-8, G-8, F-8, E-8, D-8, C-8, Bb-9, A-9, G-9, F-9, E-9, D-9, C-9, Bb-10, A-10, G-10, F-10, E-10, D-10, C-10, Bb-11, A-11, G-11, F-11, E-11, D-11, C-11, Bb-12, A-12, G-12, F-12, E-12, D-12, C-12, Bb-13, A-13, G-13, F-13, E-13, D-13, C-13, Bb-14, A-14, G-14, F-14, E-14, D-14, C-14, Bb-15, A-15, G-15, F-15, E-15, D-15, C-15, Bb-16, A-16, G-16, F-16, E-16, D-16, C-16, Bb-17, A-17, G-17, F-17, E-17, D-17, C-17, Bb-18, A-18, G-18, F-18, E-18, D-18, C-18, Bb-19, A-19, G-19, F-19, E-19, D-19, C-19, Bb-20, A-20, G-20, F-20, E-20, D-20, C-20, Bb-21, A-21, G-21, F-21, E-21, D-21, C-21, Bb-22, A-22, G-22, F-22, E-22, D-22, C-22, Bb-23, A-23, G-23, F-23, E-23, D-23, C-23, Bb-24, A-24, G-24, F-24, E-24, D-24, C-24, Bb-25, A-25, G-25, F-25, E-25, D-25, C-25, Bb-26, A-26, G-26, F-26, E-26, D-26, C-26, Bb-27, A-27, G-27, F-27, E-27, D-27, C-27, Bb-28, A-28, G-28, F-28, E-28, D-28, C-28, Bb-29, A-29, G-29, F-29, E-29, D-29, C-29, Bb-30, A-30, G-30, F-30, E-30, D-30, C-30, Bb-31, A-31, G-31, F-31, E-31, D-31, C-31, Bb-32, A-32, G-32, F-32, E-32, D-32, C-32, Bb-33, A-33, G-33, F-33, E-33, D-33, C-33, Bb-34, A-34, G-34, F-34, E-34, D-34, C-34, Bb-35, A-35, G-35, F-35, E-35, D-35, C-35, Bb-36, A-36, G-36, F-36, E-36, D-36, C-36, Bb-37, A-37, G-37, F-37, E-37, D-37, C-37, Bb-38, A-38, G-38, F-38, E-38, D-38, C-38, Bb-39, A-39, G-39, F-39, E-39, D-39, C-39, Bb-40, A-40, G-40, F-40, E-40, D-40, C-40, Bb-41, A-41, G-41, F-41, E-41, D-41, C-41, Bb-42, A-42, G-42, F-42, E-42, D-42, C-42, Bb-43, A-43, G-43, F-43, E-43, D-43, C-43, Bb-44, A-44, G-44, F-44, E-44, D-44, C-44, Bb-45, A-45, G-45, F-45, E-45, D-45, C-45, Bb-46, A-46, G-46, F-46, E-46, D-46, C-46, Bb-47, A-47, G-47, F-47, E-47, D-47, C-47, Bb-48, A-48, G-48, F-48, E-48, D-48, C-48, Bb-49, A-49, G-49, F-49, E-49, D-49, C-49, Bb-50, A-50, G-50, F-50, E-50, D-50, C-50, Bb-51, A-51, G-51, F-51, E-51, D-51, C-51, Bb-52, A-52, G-52, F-52, E-52, D-52, C-52, Bb-53, A-53, G-53, F-53, E-53, D-53, C-53, Bb-54, A-54, G-54, F-54, E-54, D-54, C-54, Bb-55, A-55, G-55, F-55, E-55, D-55, C-55, Bb-56, A-56, G-56, F-56, E-56, D-56, C-56, Bb-57, A-57, G-57, F-57, E-57, D-57, C-57, Bb-58, A-58, G-58, F-58, E-58, D-58, C-58, Bb-59, A-59, G-59, F-59, E-59, D-59, C-59, Bb-60, A-60, G-60, F-60, E-60, D-60, C-60, Bb-61, A-61, G-61, F-61, E-61, D-61, C-61, Bb-62, A-62, G-62, F-62, E-62, D-62, C-62, Bb-63, A-63, G-63, F-63, E-63, D-63, C-63, Bb-64, A-64, G-64, F-64, E-64, D-64, C-64, Bb-65, A-65, G-65, F-65, E-65, D-65, C-65, Bb-66, A-66, G-66, F-66, E-66, D-66, C-66, Bb-67, A-67, G-67, F-67, E-67, D-67, C-67, Bb-68, A-68, G-68, F-68, E-68, D-68, C-68, Bb-69, A-69, G-69, F-69, E-69, D-69, C-69, Bb-70, A-70, G-70, F-70, E-70, D-70, C-70, Bb-71, A-71, G-71, F-71, E-71, D-71, C-71, Bb-72, A-72, G-72, F-72, E-72, D-72, C-72, Bb-73, A-73, G-73, F-73, E-73, D-73, C-73, Bb-74, A-74, G-74, F-74, E-74, D-74, C-74, Bb-75, A-75, G-75, F-75, E-75, D-75, C-75, Bb-76, A-76, G-76, F-76, E-76, D-76, C-76, Bb-77, A-77, G-77, F-77, E-77, D-77, C-77, Bb-78, A-78, G-78, F-78, E-78, D-78, C-78, Bb-79, A-79, G-79, F-79, E-79, D-79, C-79, Bb-80, A-80, G-80, F-80, E-80, D-80, C-80, Bb-81, A-81, G-81, F-81, E-81, D-81, C-81, Bb-82, A-82, G-82, F-82, E-82, D-82, C-82, Bb-83, A-83, G-83, F-83, E-83, D-83, C-83, Bb-84, A-84, G-84, F-84, E-84, D-84, C-84, Bb-85, A-85, G-85, F-85, E-85, D-85, C-85, Bb-86, A-86, G-86, F-86, E-86, D-86, C-86, Bb-87, A-87, G-87, F-87, E-87, D-87, C-87, Bb-88, A-88, G-88, F-88, E-88, D-88, C-88, Bb-89, A-89, G-89, F-89, E-89, D-89, C-89, Bb-90, A-90, G-90, F-90, E-90, D-90, C-90, Bb-91, A-91, G-91, F-91, E-91, D-91, C-91, Bb-92, A-92, G-92, F-92, E-92, D-92, C-92, Bb-93, A-93, G-93, F-93, E-93, D-93, C-93, Bb-94, A-94, G-94, F-94, E-94, D-94, C-94, Bb-95, A-95, G-95, F-95, E-95, D-95, C-95, Bb-96, A-96, G-96, F-96, E-96, D-96, C-96, Bb-97, A-97, G-97, F-97, E-97, D-97, C-97, Bb-98, A-98, G-98, F-98, E-98, D-98, C-98, Bb-99, A-99, G-99, F-99, E-99, D-99, C-99, Bb-100, A-100, G-100, F-100, E-100, D-100, C-100, Bb-101, A-101, G-101, F-101, E-101, D-101, C-101, Bb-102, A-102, G-102, F-102, E-102, D-102, C-102, Bb-103, A-103, G-103, F-103, E-103, D-103, C-103, Bb-104, A-104, G-104, F-104, E-104, D-104, C-104, Bb-105, A-105, G-105, F-105, E-105, D-105, C-105, Bb-106, A-106, G-106, F-106, E-106, D-106, C-106, Bb-107, A-107, G-107, F-107, E-107, D-107, C-107, Bb-108, A-108, G-108, F-108, E-108, D-108, C-108, Bb-109, A-109, G-109, F-10

Vox.

46



Gta Mcho 2

D. S.

46

Dr. 1

[illegible]

B. Dr.

Dr. 2

50

Vox.

Gta Hbra 1

Gta Mcho 2

D. S.

C. Dr. 1

B. Dr.

C. Dr. 2

Variación 2

creando....

creando....

54

Vox.

Gta Hbra 1

Gta Mcho 2

D. S.

C. Dr. 1

B. Dr.

C. Dr. 2

58

Vox.

Gta Hbra 1

Gta Mcho 2

D. S.

C. Dr. 1

B. Dr.

C. Dr. 2

Solo la primer vez

3x

The musical score is written for a band and includes the following elements:

- Vocal (Vox.):** Features three staves of vocal lines, mostly containing rests, indicating the singer is silent during these instrumental sections.
- Guitar (Gta Hbra 1 and Gta Mcho 2):** The first guitar (Hbra 1) plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second guitar (Mcho 2) provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some melodic movement.
- Drum Kit (D. S., C. Dr. 1, B. Dr., C. Dr. 2):** The drum notation includes:
 - D. S. (Drum Set):** Represented by a series of 'x' marks on a single line, indicating a steady rhythmic pattern.
 - C. Dr. 1 (Cymbal):** Features eighth and sixteenth notes, often with 'x' marks indicating specific rhythmic hits.
 - B. Dr. (Bass Drum):** Shows a pattern of eighth and sixteenth notes, with 'x' marks indicating specific rhythmic hits.
 - C. Dr. 2 (Conga):** Includes triplet markings (indicated by a '3' over the notes) and eighth notes.
- Annotations:**
 - Variación 2:** A section marker indicating a change in the musical arrangement.
 - creando....:** A phrase indicating a creative or improvisational section.
 - Solo la primer vez:** A phrase indicating a solo performance, specifically for the first time.
 - 3x:** A marking indicating a triple repeat or a specific rhythmic count.



62

Vox.

Gta Hbra 1

Gta Mcho 2

D. S.

C. Dr. 1

B. Dr.

C. Dr. 2

D.S. al Coda

creando.....

creando.....

68

Vox.

Gta Hbra 1

Gta Mcho 2

D. S.

C. Dr. 1

B. Dr.

C. Dr. 2

creando.....

creando.....

72

Vox.

Gta Hbra 1

Gta Mcho 2

D. S.

C. Dr. 1

B. Dr.

C. Dr. 2

creando.....

creando.....

76

Vox.

Gta Hbra 1

Gta Mcho 2

D. S.

C. Dr. 1

B. Dr.

C. Dr. 2

80

Vox.

Gta Hbra 1

Gta Mcho 2

D. S.

C. Dr. 1

B. Dr.

C. Dr. 2

84

Vox.

Gta Hbra 1

Gta Mcho 2

D. S.

C. Dr. 1

B. Dr.

C. Dr. 2

Solo la primer vez

creando.....

creando.....

3x

2

3

3

Estrofa

Vox. 

Gta Hbra 1 

Gta Mcho 2 

D. S. 

C. Dr. 1 

B. Dr. 

C. Dr. 2 

creando.....

Coro

Vox. 

Gta Hbra 1 

Gta Mcho 2 

(Variación maracón-solo 1ra)

D. S. 

C. Dr. 1 

B. Dr. 

C. Dr. 2 

creando.....

--X4--

Vox. 

Gta Hbra 1 

Gta Mcho 2 

(Variación maracón-solo 2da)

D. S. 

C. Dr. 1 

B. Dr. 

C. Dr. 2 

creando.....

LA CAJITA DE LA ENCOMIENDA

Merengue Bambuqueo

Son de la Provincia

The musical score is arranged in a system of staves. The top section includes the vocal line (Tenor) and the Gaita ensemble (Gaita Hembra 1, Gaita Macho 2). Below these are the percussion parts (Maraon, Llamador 1, Tambora, Alegre 2). The bottom section features the woodwinds (T, Fl. 1, Fl. 2) and the drum ensemble (D. S., C. Dr. 1, B. Dr., C. Dr. 2). The score is written in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The Tenor part has a vocal line starting in the second measure. The Gaita Hembra 1 part has a melodic line with triplets. The Gaita Macho 2 part has a bass line. The Maraon part has a rhythmic line with accents. The Llamador 1, Tambora, and Alegre 2 parts have rhythmic lines. The T part has a melodic line. The Fl. 1 part has a melodic line. The Fl. 2 part has a bass line. The D. S. part has a rhythmic line. The C. Dr. 1, B. Dr., and C. Dr. 2 parts have rhythmic lines.

Tenor

Gaita Hembra 1

Gaita Macho 2

Maraon

Llamador 1

Tambora

Alegre 2

T

Fl. 1

Fl. 2

D. S.

C. Dr. 1

B. Dr.

C. Dr. 2

LA CAJITA DE LA ENCOMIENDA

2

9

T

Fl. 1

Fl. 2

D. S.

C. Dr. 1

B. Dr.

C. Dr. 2

T

Fl. 1

Fl. 2

D. S.

C. Dr. 1

B. Dr.

C. Dr. 2

13

13

13

creando.....

creando.....

creando.....

creando.....

creando.....

creando.....

creando.....

creando.....

LA CAJITA DE LA ENCOMIENDA

[illegible]

4

25

VERSO

§

[illegible]

39

T

Fl. 1

Fl. 2

39

D. S.

C. Dr. 1

creando.....

B. Dr.

C. Dr. 2

42

T

428

Fl. 1

Fl. 2

42

D. S.

C. Dr. 1

creando.....

B. Dr.

C. Dr. 2

The image displays a musical score for a piece titled "LA CAJITA DE LA ENCOMIENDA". The score is organized into two systems, each containing staves for various instruments and a vocal line. The first system (measures 39-41) includes a vocal line (T), two flute parts (Fl. 1, Fl. 2), a double bass line (D. S.), and three drum parts (C. Dr. 1, B. Dr., C. Dr. 2). The second system (measures 42-45) includes the same instruments. The vocal line begins at measure 42. The flute parts have measure numbers 398 and 428 above them. The drum parts have the word "creando....." written below them. The score is written in a key with four sharps (F#, C#, G#, D#) and a common time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

7

[illegible]

8

[illegible]

LA CAJITA DE LA ENCOMIENDA

9

LA CAJITA DE LA ENCOMIENDA

[illegible]

LA CAJITA DE LA ENCOMIENDA

78

T

Fl. 1

Fl. 2

D. S.

C. Dr. 1

B. Dr.

C. Dr. 2

78

82

T

Fl. 1

Fl. 2

D. S.

C. Dr. 1

B. Dr.

C. Dr. 2

82

828

3

3

3

3

creando....

creando....

creando....

creando....

LA CAJITA DE LA ENCOMIENDA

86

T

868

Fl. 1

Fl. 2

86

D. S.

C. Dr. 1

creando.....

B. Dr.

C. Dr. 2

90

T

908

Fl. 1

Fl. 2

90

D. S.

C. Dr. 1

creando.....

B. Dr.

C. Dr. 2

93

T

938

Fl. 1

Fl. 2

D. S.

C. Dr. 1

B. Dr.

C. Dr. 2

creando.....

D.S. al Fine

El rurrú

Juan Lara. version de La Rueda de Madrid

♩ = 148

Gaita Hembra 1

Gaita Macho 2

Maracas

Tambora

Alegre

Fl. 1

Fl. 2

Mrcs.

Tbra.

Alg

5

5

5

2 El rurrú

Fl. 1

Fl. 2

Mrcs.

Tbra

Alg

P P T T T T P

13

Fl. 1

Fl. 2

Mrcs.

Tbra.

Alg

This musical score is for a piece titled "El rurrú" and is the third page of a larger work. It features five staves: Fl. 1 (Flute 1), Fl. 2 (Flute 2), Mrcs. (Maracas), Tbor. (Tabor), and Alg. (Algodón). The music is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#).

The score is divided into three systems, each starting at a specific measure number indicated by a bracket on the left:

- System 1 (Measures 16-19):** Fl. 1 plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. Fl. 2 provides a harmonic accompaniment. Mrcs. plays a steady eighth-note pattern. Tbor. and Alg. play a rhythmic pattern of eighth notes, with Tbor. using a cross symbol (x) for certain notes.
- System 2 (Measures 20-23):** The instrumental parts continue with similar rhythmic and melodic patterns. Fl. 1 has some rests in measures 21 and 22.
- System 3 (Measures 24-27):** This system concludes the page. Fl. 1 features a more complex melodic line with some grace notes. Fl. 2 continues its accompaniment. Mrcs. maintains its eighth-note pattern. Tbor. and Alg. continue their rhythmic accompaniment.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings (e.g., *u* for *unison*).

28

Fl. 1

Fl. 2

Mrcs.

Alg

33

Fl. 1

Fl. 2

Mrcs.

Alg

37

Fl. 1

Fl. 2

Mrcs.

Alg

d i d i d i d i

El rurrú

5

41

Fl. 1

Fl. 2

Mrcs.

Alg

45

Fl. 1

Fl. 2

Mrcs.

Alg

49

Fl. 1

Fl. 2

Mrcs.

Alg

6

El rurrú

53

Fl. 1

Fl. 2

Mrcs.

Alg

57

Fl. 1

Fl. 2

Mrcs.

Alg

61

Fl. 1

Fl. 2

Mrcs.

Alg

This musical score is for a piece titled "El rurrú". It is arranged for four instruments: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Maracas (Mrcs.), and Conga (Alg). The score is divided into three systems, each containing four measures. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system starts at measure 53, the second at measure 57, and the third at measure 61. Flute 1 plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. Flute 2 plays a complementary line with dotted rhythms and eighth notes. The Maracas part consists of a steady, rhythmic pattern of quarter notes. The Conga part features a pattern of eighth notes with occasional rests, marked with 'x' symbols above the notes. The score concludes at measure 64.

El rurrú

7

65

Fl. 1

Fl. 2

Mrcs.

Alg

69

Fl. 1

Fl. 2

Mrcs.

Alg

The musical score is written for four instruments: Fl. 1, Fl. 2, Mrcs., and Alg. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 65 and the second at measure 69. Fl. 1 plays a melody consisting of eighth and quarter notes. Fl. 2, Mrcs., and Alg. play sustained notes that provide harmonic support. The score ends with a double bar line at the end of the second system.